



EL AFECTO SIN OBJETO Y LA ESCRITURA FRAGMENTARIA

UNA LECTURA DEL DESASOSIEGO PESSOANO

Trabajo de Grado

Para optar al título de Doctor de Da. María Cecilia
Salas Guerra

Dirigida por: Dr. Ángel Gabilondo Pujol

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid

Madrid, 2006

*Que me pesa que ninguém leia o que escrevo? Escrevo-o para mi distrair de viver, e publico-o porque o jogo tem esa regra. Se amanhã se perdessem todos os meus escritos, teria pena, mais, creio bem, não com pena violenta e louca como seria de supor, pois que em tudo isso ia toda a minha vida. Não é certo, pois, que a mãe, morto o filho, meses depois já ri e é a mesma. A grande terra que serve os mortos serviria, menos maternalmente, esses papéis. Tudo não importa e creio bem que houve quem visse a vida sem uma grande paciência para esa criança acordada e com grande desejo do sossego de quando ela, enfim, se tenha ido deitar.**

Fernando Pessoa por Bernardo Soares, *Livro do desassossego* (fr. 461 / 118)

* ¿Qué me pesa que nadie lea lo que escribo? Escribo para distraerme de vivir, y publico porque el juego tiene esa regla. Si mañana se perdiesen todos mis escritos, tendría pena, pero creo en verdad, que no una pena violenta y loca como sería de suponer, ya que en todo eso se iría mi vida. No es cierto, pues, que la madre, muerto el hijo, meses después ya ríe y es la misma. La gran tierra que sirve a los muertos serviría, menos maternalmente, a esos papeles. Todo eso no importa y creo que habría quien viese la vida sin una gran paciencia para esa criatura acordada y con gran deseo de sosiego de cuando ella, en fin, se haya ido a dormir.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	ii
PRIMERA PARTE	
<i>Variaciones de afecto sin objeto</i>	1
I Un <i>nadie</i> no es un cualquiera	5
1. Bernardo Soares y Bartleby o la (p)referencia negativa	5
2. El brillo poético de lo cotidiano	25
3. La sutil autoironía	37
II El largo durar de lo igual	48
1. El gran <i>ennui</i>	52
2. La desilusión y la transitoriedad	61
3. El tedio o el largo durar de lo igual	77
<i>Tedio profundo y angustia</i>	86
<i>Lo propio del tedio soariano</i>	96
4. La falta de sosiego, entre el durar y la espera	109
<i>Experiencia poética de la falta de sosiego</i>	131
III Variaciones del afecto sin objeto	138
La acedía o la inquietud sin causa	139
SEGUNDA PARTE	
<i>La escritura fragmentaria; una poética de lo extraño y del residuo</i>	154
IV Reconducir lo cotidiano a lo absurdo	159
1. La visión del Maestro Schopenhauer	161
2. Develar lo extraño de la cotidianidad	172
3. La escritura como drama	187
4. La escritura de lo neutro	202
V El <i>Libro del desasosiego</i>: los imperativos del fragmento, los efectos del residuo	215
1. Sobre la fragmentación de sí	217
2. Los seres de sensación	222
3. La exigencia del fragmento	238
Para no concluir: El ser del lenguaje, la escritura sin sujeto	252
BIBLIOGRAFÍA	271
TABLA DE CORRESPONDENCIAS	282

INTRODUCCIÓN

El Libro del desasosiego; compuesto por Bernardo Soares, ayudante de guardalibros en la ciudad de Lisboa, es tal vez la escritura más incómoda y compleja de Fernando António Nogueira Pessoa (Lisboa, 13 de junio de 1888 – 30 de noviembre de 1935)¹, pero también la más reveladora tanto de su poética como de lo que ésta introduce de inédito en el panorama literario del siglo XX. Bajo este título, Fernando Pessoa el gran poeta del modernismo portugués –que se desempeña como auxiliar o ayudante de contabilidad y traductor al inglés de cartas en oficinas comerciales de la Baixa lisboeta-, dejó cientos y cientos de folios acumulados entre 1913 y 1935, y que fueron hallados póstumamente, en un baúl de madera, llamado por Teresa Rita Lopes el *arca* de Fernando Pessoa.² Bajo este título –al que permanece fiel el autor durante todos estos años- se hallan más de quinientos fragmentos más o menos inconexos y sin ninguna clave o criterio organizativo que indique cómo debería construirse el *Libro* para ser entregado a los lectores; hay allí fragmentos sobre cuestiones diversas, con y sin título, con y sin fecha de escritura, unos relativamente extensos y otros tan breves como una frase inconclusa; lo cual, obviamente, a primera vista hace que eso que Pessoa llamó *Libro* sea una escritura magmática, insumisa a los criterios editoriales, burlona frente a los “teólogos” pessoanos, fugitivo e informe objeto que no deja de darnos qué hablar y se cierra ante preguntas quizá necias que

¹ Véase Robert Bréchon, *Extraño extranjero. Biografía de Fernando Pessoa*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. En esta biografía, así como en la que escribiera João Gaspar Simões, nos encontramos con los vestigios de la vida de un hombre en la que no suceden grandes acontecimientos, una vida austera y simple, sin grandes gastos ni demasiados desplazamientos geográficos; una vida que es renuncia a los demasiados compromisos con el mundo, una vida silenciosa y solitaria, “distante e inaccesible” –según algunos cercanos suyos- hasta el punto de reconocer él mismo “entre mí y el mundo una niebla que me impide ver las cosas como realmente son: como son para los demás”. Pero la renuncia en todas sus expresiones será siempre en beneficio de la obra, de la escritura, lo único al parecer realmente importante para él, y a la cual se apresta como si fuera un instrumento de ella.

² Estos cientos de folios fueron “ordenados” y publicados de modo incompleto en 1961 por la editorial Arte & Cultura, Porto; luego en 1982, incluyendo más pasajes no tenidos en cuenta en la primera edición, lo publica la editorial Atica, de Lisboa; y en 1998 la editorial Assírio y Alvim

nos hacemos al estilo de: ¿Cómo habría ordenado Pessoa todo este material si hubiese sido él personalmente quien lo entregara al público? ¿Cuántos pasajes habría desechado, de qué modo habría refundido unos con otros, más aún, lo hubiese “salvado” de su carácter fragmentario? ¿Sería más libro o menos libro de lo que es hoy?

Desde el comienzo, Pessoa experimenta este libro como “una producción enfermiza” que avanza “complejamente y tortuosamente”, como un trastorno, como un *síndrome* raro o una formación tumoral que se configura por sus propios medios.³ Este libro se despliega y prolifera como un evadido que se escapa de algún modo de la figura y la autoridad del autor, pero también como “evangelio sin mensaje, de esa especie de estertor ontológico de una voz que juega a decirse, de una existencia que juega a existir, más allá del grito ahogado que atraviesa esta escritura (...)”⁴ En rigor, es un no-libro, un libro en plena ruina, libro en potencia, o anti libro, un libro que nunca existió propiamente hablando ni existirá, como lo señala el editor Richard Zenith en su introducción a la edición de Assírio y Alvim. Este es un *trastorno de la escritura*, una producción que no cabe en un género literario definido o que se define por lo que no es: no es un diario ni una autobiografía a pesar de tener rasgos que harían verlo así por momentos, tampoco es un conjunto de ensayos, tampoco es un libro poemas aunque ciertos fragmentos tienen rasgos de poemas en prosa y como tal se podrían leer. Las páginas de lo que se mantiene como *Libro del desasosiego* se ven invadidas de una variada gama de especulaciones de carácter

de Lisboa publica una edición del libro más extensa preparada por Richard Zenith donde se incluyen más fragmentos establecidos recientemente como parte del *Libro*.

³ La experiencia de Pessoa con su *Libro* es de algún modo similar a la de Musil con *El hombre sin atributos*, ese interminable e inabarcable libro suyo al que consagra 40 años de trabajo y que cada vez le resulta más difícil de terminar, es decir, más inacabado e inoperante, pero que aún así –a pesar de estar expulsado, excluido de él– no abdica de seguir escribiéndolo, hasta la hora de su muerte. Y, como precisa Blanchot, sobre esta experiencia de Musil, “no podemos soslayar la profunda turbación que le produce ese libro que ya no domina por completo, que se le resiste y al que él también se resiste, intentando imponerle un plan que quizá ya no le conviene.” Maurice Blanchot, *El libro porvenir*, Madrid, Editorial Trotta, 2005, p. 168

⁴ Eduardo Lourenço, *O Lugar do anjo. Ensaços pessoanos*, Lisboa, Gradiva, 2004, p. 96.

filosófico estético, reflexiones sobre la escritura y la lectura, observaciones que tienden a la sociología e incluso a una cierta psicología, apreciaciones literarias, aforismos o cuasi aforismos; es decir, que en cierta forma estamos ante un depósito o sedimento de muchas escrituras que no tienen un fin determinado, una especie de vertedero escriturario si se quiere, o un “arca menor” dentro del arca enorme donde yacen miles de folios (27.543 según quienes allí se han sumergido y han hecho contabilidad del asunto), mecanografiados o manuscritos, lo que en sí recoge la herencia literaria de Pessoa.

Esta materialidad informe del *Libro* sitúa a Pessoa en la estela de los *Pensamientos* de Pascal, de los *Ensayos* Montaigne, del fragmento arduamente trabajado por Nietzsche. Pero, como vemos, aunque comparta rasgos con ellos, finalmente es un poco de cada uno y algo más, algo diferente. Y la diferencia estaría en que Pessoa es por sí mismo una literatura, un fenómeno literario, poético, y el *Libro* no se sustrae a este hecho; al contrario, opera en buena medida como laboratorio poético –así lo sugiere José Gil– donde entre otras cosas, fermentan y proliferan algunos de los temas y tendencias de los más destacados heterónimos⁵ de Pessoa. Estamos ante el discurrir de una escritura

⁵ En carta a Adolfo Casais Monteiro (13 de enero de 1935), Pessoa se ocupa de explicar a su amigo la génesis de los heterónimos, le relata cómo –en el triunfal año de 1914– nacieron en él primero el Maestro Alberto Caeiro, poeta bucólico; y luego los discípulos más destacados de éste: el ingeniero naval Álvaro de Campos y el médico Ricardo Reis. Este trío constituye lo que Pessoa denominan *drama en gente*, no en actos sino en gente, drama donde cada uno de estos poetas tiene una obra plenamente independiente y singular frente a la de los otros. Reconoce Pessoa que desde que se conoce como aquello a lo que llama “yo” no puede evitar o se le impone simplemente, la definición mental de los “movimientos, carácter e historia de varias figuras irreales que eran para mí tan visibles y más como las cosas de eso que llamamos, tal vez abusivamente, la vida real.” Esta tendencia la ha acompañado o siempre. Véase esta carta en Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie. Antología poética*, Apéndice 1, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 577.

Pero este fenómeno no se limita al “nacimiento” de estos tres poetas en el Pessoa, la experiencia de la heteronimia se remonta a la temprana infancia del poeta cuando a los seis años dio consistencia al primero de su larga cadena de otros, llamado Chevalier de Pas, en cuyo nombre se escribía cartas para sí mismo; más adelante vendrán además de los ya citados Alexander Search, António Mora, el Baron de Teive, Coelho Pacheco, Vicente Guedes y, entre otras máscaras o *personas*, el mismo Bernardo Soares que clasifica como semiheterónimo o personalidad literaria. Véase el interesante trabajo de sistematización de esta constelación de otros pessoanos de Teresa Rita Lopes, *Pessoa por conhecer Roteiro para uma expedição*, Lisboa,

paralela a la mitología heteronímica o *drama em gente*, de modo que no es extraño encontrar allí reflexiones próximas al neopaganismo de Alberto Caeiro, al clasismo de Ricardo Reis, al sensacionismo de Álvaro de Campos y de Pessoa mismo, a la alternancia -tan característica de Campos- entre la exaltación y el tedio que acompaña la vivencia de la modernidad, a la radicalidad con la que Pessoa asume la ausencia de unidad y de identidad del *sí mismo* –es decir, el modo de asumir el hecho consumado de que no somos uno, bien por disolución, bien por múltiples devenir otro-.

Pero además de ser el laboratorio poético que contribuye a esclarecer asuntos de la poética de Campos, Reis, Caeiro y Pessoa mismo, el *Libro del desasosiego* es en sí, el dramático trabajo de la escritura por la escritura, la exigencia de ésta que se adelanta a Pessoa, le toma ventaja, se sale de sus manos y entonces el baúl donde proliferan los fragmentos se torna un mar donde de algún modo naufraga Pessoa; allí naufragan sus intenciones cada vez más débiles de revisar y organizar los fragmentos, cada vez se hace más tenue la voluntad y la paciencia que esta tarea requiere, y entonces lo que queda en firme es el título que nombra a ese baúl de fragmentos. El resto de la tarea queda pendiente y el *Libro* –pese a todas las ediciones a las que sea sometido- será por siempre inconcluso, abierto, promesa de otros libros posibles, incesante. Es decir que él mismo es la expresión del íntimo desfase y destiempo que existe entre la exigencia de la escritura que transgrede el tiempo, que lo espacializa, y el autor que parece cada vez más expulsado por dicha exigencia, como si tácitamente fuese declarado insubsistente ante la propia obra, por ella misma. En este sentido, el *Libro del desasosiego* nos pertenece más a nosotros que al autor, un libro en potencia, siempre por ordenar, siempre por escribir.

Pessoa existe para nosotros como una fuente abierta de escritura, no sólo la del *Libro*, también la del *drama em gente*; la del poema dramático, imposible, que constituye el *Fausto*, la de *Antinoo* –con su terrible fuerza contenida-, y *Oh marinheiro* –ese extraño *drama estático*-. Escritura que viene a materializar o a poner en acto lo que más adelante Michel Foucault, en *Las palabras y la cosas* y en *El pensamiento del afuera*, designará como la desaparición, el dejar de aparecer, la esfumación o el desvanecimiento o la disolución (*effacement*) del Hombre-sujeto; y, de igual modo, vemos adelantarse como un hecho literario –a la altura de otros llevados a cabo también por diversos autores de la modernidad- elementos que ponen en vilo la figura del autor que desaparecerá en beneficio de la obra; cuestión esta que más adelante –y con otros referentes literarios, bien por desconocimiento de la obra de Pessoa o bien por desestimación de la misma- tanto Foucault, en “¿Qué es un autor?”, y en *De lenguaje y literatura*, como Blanchot en textos como *El espacio literario*, *El libro por venir* y *El diálogo inconcluso*, nos ofrecerán una fulgurante reflexión y teorización sobre lo mismo. En sí, Bernardo Soares es como una aparición, y no en vano, el mismo Pessoa dice en la carta que referimos a Adolfo Casais Monteiro, que Soares “*aparece* siempre que estoy cansado o somnoliento de suerte que tenga un poco suspensas las cualidades de raciocinio y de inhibición; esa prosa es un constante devaneo.” ¿Cómo una presencia-ausencia de este estilo puede cargar sobre sí la atribución de un libro? ¿Cómo ese que se reconoce de súbito como un *nadie*⁶

⁶ “...una sensación absurda y justa. Me he dado cuenta en un relámpago íntimo, de que (no) soy *nadie*. Nadie, absolutamente nadie. (...) Soy los alrededores de una ciudad que no existe, el comentario prolijo a un libro que no se ha escrito. No soy nadie, nadie. No sé sentir, no sé pensar, no sé querer. Soy una figura de novela por escribir, que pasa aérea, y deshecha sin haber sido. (...) Mi alma es un maelstrom negro, vasto vértigo alrededor del vacío, movimiento de un océano infinito en torno a un agujero de nada, y en las aguas que son más giros que aguas boyan todas las imágenes de lo que he visto y oído en el mundo: van caras, casas, libros, cajones, rastros de música y sílabas de voces, en un remolino siniestro sin fondo. /Y yo, verdaderamente yo, soy el centro que no existe en esto sino mediante una geometría del abismo; soy la nada en torno a la cual gira este movimiento (...) Yo, verdaderamente yo, soy el pozo sin muros, pero con la viscosidad de los muros, el centro de todo con la nada alrededor (fr., 25, p. 481-12-1931, e.s.n.)

Aparecerá el número del fragmento, según la edición española de Seix Barral, realizada por Ángel Crespo; en algunos de ellos, se anotará –porque Pessoa lo hizo- el título del fragmento y cuando se haya establecido, se señalará la fecha. Al final del trabajo se presentará una tabla de

aspira a “sentirlo todo de todas las maneras” y a la vez produce un libro imposible?

Debemos anotar aquí que este libro tiene además dos historias paralelas. Una tiene que ver con la atribución del mismo –por parte de Pessoa- a uno u otro “autor”, semiheterónimo o personaje literario, lo cual ha sido objeto de indagación y de acuerdos y desacuerdos entre los estudiosos pessoanos -aquí solo esbozaremos puntos centrales de esta cuestión, pues nuestro interés va en otra dirección-.⁷ El 28 de julio de 1932, en carta a João Gaspar Simões, Pessoa incluye una lista de lo que serían sus publicaciones en la que incluye en segundo lugar el *Libro*, solo “subsidiariamente” de Bernardo Soares, puesto que éste “no es un heterónimo, sino una personalidad literaria.” Manifiesta además que *Libro* “tiene muchas cosas que equilibrar y revisar, no pudiendo yo calcular, decentemente, que me lleve menos de un año en hacerlo.”⁸ Y en una nota hallada entre los cientos de folios destinados a ser parte del Libro, el poeta deja recomendaciones para la organización de éste, indicando que “debe basarse en una elección, rígida siempre que ello sea posible, de los trechos variadamente existentes, adaptando, sin embargo, los más antiguos, que no coincidan con la psicología de Bernardo Soares, tal como ahora surge, a esa verdadera psicología. A parte de eso hay que hacer una revisión general del propio estilo, sin que él pierda, en la expresión íntima, *el devaneo y la desconexión lógica que lo caracterizan*.” Y en otra nota con indicaciones para la edición del libro puede leerse algo más severo todavía:

equivalencias de los fragmentos según esta edición y según la más reciente en portugués preparada por Richard Zenith. Las letras e.s.n., indican que el subrayado es nuestro.

⁷ En 1913, Pessoa publica, con su firma, en la revista *A Águia*, el texto “En la floresta de la enajenación”, que será uno de los primeros fragmentos del Libro. Luego, en 1914-15, Pessoa atribuye el *L.D.* a un tal Vicente Guedes del que poco sabemos y de quien quedan varios fragmentos hoy dispersos dentro del Libro. Después aparecerá un tal Barón de Teive como autor del Libro y bajo cuya firma nos queda *A educação do estóico*, publicado en el 1999 por Assirio & Alvim, pero nunca incluido en el Libro. Pero en 1929 Pessoa publica en la revista *Solução editora* dos fragmentos del Libro, el primero firmado por él mismo y el segundo firmado por él pero atribuido a un tal Bernardo Soares, y así seguirá obrando cada que publique un fragmento del libro.

⁸ Fernando Pessoa, *Teoría poética*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, p. 181.

Este libro debe tener un título más o menos equivalente a decir que contiene *basura o intervalo*. Este libro podrá, además, formar parte de uno definitivo de *desperdicios*, ha de ser el *almacén [depósito] publicado de lo impublicable* que puede sobrevivir como ejemplo triste. Está un poco similar a los versos incondusos del lírico que murió temprano, o a las cartas del gran escritor, pero aquí lo que se reúne es no sólo inferior sino que es diferente, y en esa diferencia consiste la razón de publicarse.⁹

Bernardo Soares, “mi semiheterónimo”, como lo nombra el mismo Pessoa, será el encargado definitivo de este *Libro* que es depósito de desechos a la vez que intervalo; justamente el más difuso de todos *otros* pessoanos, cuyo estilo o no-estilo es el “devaneo y la desconexión lógica”, estará al frente o quizá sea mejor decir despidiéndose o siendo despedido por el *Libro* mismo; digamos que al Libro lo acompañará ese nombre que a su vez nombra a un medio Pessoa o Pessoa mutilado, ya que “no siendo la personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad. La prosa, salvo lo que el raciocinio da de *tenue* a la a mía, es igual a ésta (...)”¹⁰

Y la otra historia paralela del *Libro* –no menos importante– tiene que ver con los avatares de la edición póstuma del libro,¹¹ que nos interesa justo en la medida

⁹ Fernando Pessoa, “Duas notas”, *Livro do desassossego; composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, Lisboa, Assirio & Alvim, 2003, pp.504-505., e.s.n.

¹⁰ Fernando Pessoa, carta a Adolfo Casais Monteiro (13 de enero de 1935), en *Un corazón de nadie. Antología poética*, Apéndice 1, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p.582 e.s.n.

¹¹ Decíamos arriba que los avatares y la historia de la atribución del *L.D.* sería objeto por sí solo de indagación, y de acuerdos y desacuerdos entre los estudiosos pessoanos; igualmente, los avatares de la edición del mismo ameritaría un capítulo aparte por cuanto están íntimamente relacionados con el especial carácter tanto del proceso de escritura como con el estado en el que dejó Pessoa este libro a la hora de su muerte. Simplemente señalamos acá que los manuscritos estuvieron inicialmente en manos de Jorge de Sena desde 1960 hasta 1970, cuando desiste del trabajo de ordenación de los fragmentos con miras a la publicación del *Libro*. De inmediato vienen a relevar esta tarea Jacinto do Prado Coelho con la colaboración de María Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha, quienes finalmente en 1982 publican en Ediciones Atica la primera edición del *Libro* en dos volúmenes (esta versión aparecerá en castellano en 1984 por Seix Barral traducida y prologada por Ángel Crespo). Esta edición estará organizada según “manchas temáticas” dada la seria dificultad de una ordenación cronológica, pues muchísimos fragmentos no fueron fechados por el autor. Sin embargo, Teresa Sobral Cunha insiste en trabajar para otra edición del *Libro* atendiendo a una cronología que habría de inferir dos grandes fases en el

en que da cuenta de su carácter huidizo, y en la medida en que es una expresión anticipada de aquello que más adelante dirá Maurice Blanchot:

El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece *un libro, un montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo*. El escritor que siente este vacío cree que la obra sólo está inconclusa(...) Pero lo que quiere terminar sólo sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al fin, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más.¹²

La obra “*es, y nada más*”, por eso lo suyo es evadir, despedir al autor, pero también birlar el ideal del orden y la pasión por la verdad que casi siempre acompañan la tarea de la edición: bajo uno u otro criterio, cronológico, según manchas temáticas, por orden de atribución, según estén titulados algunos de los fragmentos, de todas las maneras, el *Libro* ignora estas lógicas y se mantiene

proceso de escritura: la primera de 1910 a 1920, correspondiente tanto a Pessoa como a Vicente Guedes, y la segunda, entorno a 1929 y 1935, fase ya propiamente Soariana con algunos fragmentos pessoanos... Este propósito de ordenación avanza “adivinando” contenidos, cambios de estilo, tipos de papel y calidad de la tinta con la cual escribía Pessoa. De ahí nace un plan de publicación, a través de Relógio d’Água, en dos volúmenes, pero solo uno –atribuido a Vicente Guedes– sale a luz pública en 1997, pues todo queda en medio de cuestiones legales en torno a derechos de autor. Finalmente la editorial Assirio & Alvim adquiere la exclusividad de tales derechos y de este modo, un segundo volumen por cuenta de la edición de Sobral Cunha está actualmente pendiente. Pero en 1998 la editorial Assirio & Alvim, contando con la edición de Richard Zenith, publica un único volumen que en parte respeta los primeros criterios de Prado Coelho, aunque también incluye una gran cantidad de fragmentos que fueron recientemente establecidos como pertenecientes al *L.D.* y que habían reposado en el *Arca de Pessoa*, dentro de la cual –a juicio de Teresa Rita Lopes, en su *Pessoa por conhecer Roteiro para uma expedição* (1990)– “el *Libro del desasosiego* es el arca dentro del arca.” (esta versión de Zenith se traducirá al castellano en el 2003 por la editorial el Acanilado). Pero además tenemos otras ediciones que atienden a criterios diversos: en 1961 la editorial Arte & cultura, de Porto, publicó una selección muy incompleta pero con algunos de los fragmentos más destacados; en 1987, Antonio Quadros ordena una edición que pretende la clara distinción de dos fases: la primera de un Pessoa simbolista, esteticista, decadentista, trascendentalista, neo-romántico; y la segunda, de un Pessoa/Soares que aunque decadente es ante todo un soñador, diarista, coloquial, pequeño empleado comercial que sueña con el infinito en su cuarto de alquiler, un modernista decidido. En 1991 y 1994, Sobral Cunha ya había ensayado dos ediciones del *Libro* (con Editorial Presença y con Unicamp) en dos volúmenes: uno atribuido a Vicente Guedes y Bernardo Soares, y otro a Bernardo Soares. También en 1991 Richard Zenith organizó y tradujo al inglés una versión del *Libro* publicado en Londres por la editorial Carcanet. Se destaca igualmente que existen traducciones al francés, al italiano, al alemán... o sea que goza de muy buena salud aquello que además de desecho e intervalo es diferente.

¹² Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 17. e.s.n.

como lo inconcluso, y así “vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima.”

* * *

Sabemos que la escritura pessoana se orienta según la conciencia de la “terrible importancia de la vida”, conciencia que Pessoa no encuentra en ninguno de los que literariamente le rodea. Y tanto esta conciencia como su “crisis de incompatibilidad”, consigo mismo y con los demás, le exigen dedicarse al arte como la misión más terrible: la cosa más importante, el deber más arduo y monástico que se ha de cumplir “sin desviar los ojos del fin-creador-de-civilización inherente a toda obra de arte.” Así, lo que sustenta el desasosegado *Libro* y la poesía de Reis, Caeiro y Campos es –en cada caso de modo particular– “una noción de la gravedad y el misterio de la vida”. Su crisis es la del viajero que se adelanta a sus compañeros, quienes hacen el viaje por divertimento, mientras él “lo encuentra tan grave, tan lleno de tener que pensar en su fin, de reflexionar sobre lo que diremos a lo Desconocido hacia cuya casa nuestra inconsciencia guía nuestros pasos... Viaje ese, mi querido amigo, que es entre almas y estrellas, por la floresta de los pavores... y Dios, fin del camino infinito, a la espera en el silencio de su grandeza.”¹³ Viajero adelantado y sin itinerario, sólo así puede dirigirse hacia lo Desconocido. En 1915, en una carta a Armando Côrtes Rodríguez, Pessoa insiste en su necesidad de “encarar seriamente el arte y la vida. Otra actitud no puede tener ante la propia noción del deber quien mira religiosamente el espectáculo triste y misterioso del mundo.”¹⁴ Y será justamente el sereno desasosiego la constante de este enfrentar seriamente la vida y el arte, de ese recrear una y otra vez dicho espectáculo, no para salvar el mundo, promoviendo la filantropía y los humanismos, sino para ampliar lo que el poeta denomina “la conciencia de la humanidad.”

¹³ Fernando Pessoa, *Sobre literatura y poesía*, Madrid, Alianza tres, 1985, p. 27

¹⁴ *Ibid.*, p. 26

Nos interesa pues este evasivo *Libro* hecho de migajas y fragmentos por lo mucho que tiene para decirnos sobre esa tonalidad del desasosiego que será una constante en el mismo y que nos remite a la amplia constelación del afecto sin objeto que nos remite a lo fueran la acedía, en gran *ennui*, el aburrimiento profundo, y también a la angustia –sobre todo en cierto sentido de tonalidad afectiva fundamental que le atribuye Heidegger-. Pero no se trata de un interés por el desasosiego como estado psicológico, o más, no pretendemos hacer un estudio de carácter psicológico del mismo, sino más bien de lo que se trata es de ver cómo esta tonalidad se corresponde con un modo específico de escritura: el fragmento, a la vez que el libro mismo constituye una concepción particular de la escritura y del autor, de la escritura no como estrategia para imponer forma a lo informe sino como la tendencia a lo informe, a lo inacabado, tendencia en la cual el autor no es el agente del sentido sino un *nadie* en cuya alma es un “movimiento de un océano infinito en torno a un agujero de nada, y en las aguas que son más giros que aguas *boyan todas las imágenes de lo que he visto y oído* en el mundo: van caras, casas, libros, cajones, rastros de música y sílabas de voces, en un remolino siniestro sin fondo.” (fr. 25, p. 48, e.s.n) Nos interesa pues la maestría del fragmento que Pessoa despliega en este texto que destituye la tendencia a los grandes relatos, a las totalidades textuales orgánicas, y que se entrega casi como un don para quienes lo puedan acoger como “reflexión trágica o una experiencia del desastre” que es como dice Deleuze –a propósito de Whitman- que se ofrecen los textos fragmentarios.¹⁵ Pero, enfatiza Deleuze, no es ni la convulsividad ni la fragmentación un rasgo propio de un país o de una época, sino de la escritura misma: “los fragmentos espontáneos son lo que constituye el elemento a través del cual o en los intervalos del cual se accede a las *grandes visiones y audiciones* reflejas de la Naturaleza y de la Historia.”¹⁶ El escritor fragmentario es pues, más que dueño de un sentido, ante todo vidente

¹⁵ Gilles Deleuze, “Whitman”, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 82

¹⁶ *Ibíd.*, p. 88.

y oyente. Es así como Soares deviene pura actividad de mirar, neutra mirada de *ángel de lo cotidiano*, que se posa tanto dentro como fuera de la experiencia del vacío y el absurdo, uno de los rasgos fundamentales de la experiencia de la modernidad. No en vano resulta tan próximo a Álvaro de Campos cuando en su poema *Estanco*, dice:

Me acerco a la ventana y veo la calle con una nitidez absoluta.
Veo las tiendas, veo las aceras, veo los coches que pasan,
veo los entes vivos vestidos que se entrecruzan,
veo los perros que también existen,
y todo esto me pasa como una condena al destierro,
y todo esto es ajeno, como todo.¹⁷

Pero además el fragmentario *Libro* de Soares -en su tonalidad gris y luminosa, a la vez que discurre vertiginoso y estático- reconduce todo su brillo y su luz mortecina hacia un único punto: “aquel punto donde el texto no tiene asunto, donde no es lugar de historia alguna que no sea la de la ausencia de todas las historias. Un texto que al aproximarse al grado cero de la ficción, se instituye en espacio otro de ficción, una ficción silenciosa en busca de nombre, en procura de todo el mundo y de nadie.”¹⁸ El libro es un “manual para los mutantes de nuestro crepúsculo cultural de Occidente, antiguos escribas de la propia aventura como aventura divina.” Soares escribe sobre sí como si (no) fuese nadie, de ahí que el único asunto y el único personaje de su texto sea el escribir, el acto de la escritura como *des-existencia*, no en vano esa proximidad suya con Álvaro de Campos en el mismo poema *Estanco* cuando dice:

No soy nada,
nunca seré nada,
no puedo querer ser nada,
aparte de eso tengo en mi todos los sueños del mundo¹⁹

¹⁷ Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie. Antología poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 443.

¹⁸ Eduardo Lourenço, *O Lugar do anjo. Ensayos pessoanos*, p. 103

¹⁹ Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie. Antología poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 435

El evanescente Bernardo Soares tiene pues una extraña parentela literaria con individuos del universo pessoano -como Álvaro de Campos- pero también con seres de otras constelaciones como *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville y con Ulrich, el de *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, y esto por nombrar solo algunos “elementos” de esta comunidad de seres que en sí mismos, cada uno, son refractarios a toda idea de comunidad, o sea que entre ellos forman algo así como una comunidad (inconfesable, imposible) de los sin comunidad, en el sentido que le da Blanchot a esta expresión. Entre Bartleby, Soares y Ulrich, esos tres urbanitas modernos, hay rasgos comunes como la marginalidad al mundo del trabajo y el modo de hablar: Bartleby habita o encarna la potencia negativa de su fórmula “*preferiría no hacerlo*” -de ello nos ocuparemos en el primer capítulo-; Soares hace de la abdicación de la acción y de la procrastinación un principio; y Ulrich habita en el *podría ser*. Estamos entonces ante tres formas singulares de cuestionamiento y resistencia pasiva ante la moral del trabajo, tres formas singulares -y vinculadas de algún modo- de habitar el habla, el lenguaje, tres voces de la literatura en cuanto que ausencia de obra, en quienes habla la voz de lo neutro y del fragmento. Ulrich, hijo de un burgués de altos vuelos, vive en la agitada y pujante Viena de principios de siglo XX. Pero nada tiene que ver con los ideales, la rectitud y la sensatez del padre -quien entre otras cosas predica que cuando a alguien se le deja hacer lo que quiere termina perdiendo la cabeza, o que al hombre hay que coartarlo con prejuicios, tradiciones, dificultades y limitaciones-; y mucho menos es un defensor de los ideales del patriotismo austriaco, ni de cualquier patriotismo, pues “un patriota verdadero nunca debe considerar su patria como la mejor del mundo...”

Lo que caracteriza pues a Ulrich es la ausencia de atributos, el trastorno y destitución de toda lógica posible y la declarada ineptitud para la realidad -la cual se le revela siempre sin sentido alguno-; es un hombre que en todas las

acciones que emprende –casi siempre absurdas- extrae una serie de ideas raras y de significaciones del todo diversas a las que extraerían otros tipos de hombres –insertos o adecuados a la realidad y ceñidos a los mínimos principios lógicos-. Sin atributos discurre a través de todo el libro, como la más prístina expresión no de un hombre –como una unidad con una consistencia dada y unos rasgos definidos, inserto en el mundo del deber y la moral-, sino de un “algo humano que se mueve en un líquido nutritivo común”, es decir, como el resto que queda del largo proceso de disolución o esfumación de lo que otrora fuera la solidez –o la ilusión de solidez- del mundo y del hombre: “ya no existe un hombre completo frente a un mundo completo”, así nos lo enseña Ulrich y su ausencia de atributos y la imposibilidad de adquirirlos; pero también nos lo sugiere así *la acción paralela* en la que no suceden nada y que sin embargo atraviesa este descomunal libro incompleto, fragmentario de algún modo

O sea que el mundo de Ulrich no es el de su padre, más aún, pareciera que acaba de llegar de la luna y que se sigue viviendo aquí como en la luna; vive en otro mundo que se rige en todo caso por el sentido de la posibilidad y donde se ha desestimado –casi desterrado- por completo el sentido de la realidad. Y vivir en el sentido de la posibilidad es vivir en el mundo del subjuntivo potencial: de lo que debería, podría o tendría que suceder, de lo que siendo de un modo también podría ser de otro modo, de lo que aunque sea inminente nunca es del todo seguro que acabe de acontecer; esto le hace pensar a Ulrich, por ejemplo, que “también dios hubiera preferido hablar en subjuntivo, porque dios crea el mundo y piensa simultáneamente que *podría ser* de otra manera.” En el reino del podría ser no hay pues que “conceder a lo que es más importancia que a lo que no es”. Es un mundo de una tesitura sutil, etérea, ilusoria, neutra, fantasmagórica y subjuntiva; un mundo que para muchos otros –los que se rigen por el sentimiento de la realidad- no es más que mera ilusión propia de visionarios pedantes y endebles. Sin embargo Ulrich sabe que lo posible abarca también los designios no decretados de dios. “*Una experiencia posible o posible*

verdad no equivale a una experiencia real unida a una verdad auténtica, menos el valor de la veracidad, sino que tienen, al menos según la opinión de sus defensores, *algo muy divino en sí, un fuego, un vuelo, un espíritu constructor* y la utopía consciente que no teme la realidad, sino que la trata mejor como problema y ficción.”²⁰

Pero volvamos al *Libro del desasosiego* que se presenta ya en el mismo título como *libro*, y que, paradójicamente, es un no-libro, un libro imposible, que le impone al lector el trabajo de construir con él libros posibles a medida que lee. En particular, me aproximo a tres de los libros posibles: el del calmo desasosiego en cuanto que tonalidad afectiva que se corresponde con una escritura particular; el del trastorno del tiempo a partir del cual surge un espacio que no es un lugar y “nada que trabaja en las palabras”, como lo diría Blanchot; y el de la correspondencia con el habla del fragmento, el libro que cede la palabra a los intersticios, a los intervalos, el libro *intermezzo*. De algún modo, estos tres libros posibles –entre otros- remiten a lo que podemos denominar una poética del límite (de la escritura y del sujeto autor), al límite del sujeto autor puesto en el umbral, invitado a desaparecer. Con Blanchot sabemos que el arte, lejos de esclarecer el mundo, más bien deja percibir el subsuelo desolado, cerrado a toda luz que lo sustenta, da a nuestra estancia un carácter de exilio, y a las maravillas de nuestra arquitectura su función de cabañas en el desierto. Es decir, el arte no conduce (al contrario de lo que considera la estética clásica) hacia un mundo detrás del mundo, hacia un mundo ideal detrás del mundo real. El arte es luz. Pero mientras Heidegger asume que la luz viene de lo alto, y que de ese modo crea el mundo, y funda el lugar, para Blanchot, por el contrario, la luz del arte es luz negra, luz que deshace el mundo, reconduciéndolo a su origen, a la reverberación, a la

²⁰ Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 200. p. 19, e.s.n.

murmuración, al rumor incesante, a un “profundo antaño, antaño jamás agotado.”²¹

Y es aquel rumor incesante del *profundo antaño jamás agotado* lo que también se deja oír en el incómodo *Libro* de Pessoa/Soares; éste arroja su luz negra justo sobre la experiencia de tal reverberación. Se trata aquí del tedio, del desasosiego donde rumorea el *afecto sin objeto* que otrora vistiera los ropajes del antiguo temperamento atrabiliario, del acédico monje medieval, del genio melancólico del Renacimiento. En las singularidades bajo las cuales aparece este afecto en el *Libro* de Soares centramos nuestra atención, es decir, no se trata de agotar el asunto en una conexión simple y directa de dicho tedio con la sensibilidad decadente, romántica y maldita del inmediato siglo XIX ni con la enfermiza exacerbación de la dolorosa conciencia de sí, del absurdo de la existencia, del nihilismo y el pesimismo. No se trata de eso porque ello significaría reducir el *Libro* a la condición de un breviario más, trasnochado por cierto, de lo que fuera el *mal du siècle*, aquel gran tedio, *l'ennui*, el *spleen* baudeleriano²², etc. Es decir, fácilmente se puede uno quedar diciendo que el *Libro* de Soares se agota recreando, reeditando la poética de la melancolía y del tedio francés decimonónico, y ahí estaríamos a un paso de decir que Pessoa se fascina emulando herencias poéticas y sosteniendo la moda literaria del tedio. Una

²¹ Emmanuel Levinas, *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Mínima Trotta, 2000, Edición José Manuel Cuesta Abad, p. 43.

²² Y el sacerdote del ritual del *spleen* es, por excelencia, el dandi ese personaje “que escenifica con frialdad la actitud herética por excelencia en un mundo que ha adoptado la productividad como principio moral, el progreso como nuevo dios. Con su voluntariosa dedicación al aburrimiento, con su extravagante y suntuosa vestimenta que ni siquiera se toma la molestia de ser agresiva, el dandi ejerce solitario y altivo un ritual que sólo tiene sentido como *solidificación de la diferencia, como proclamación casi autística de la voluntad de estar de más*”. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Áncora editores, 1994, p.44. e.s.n. Como veremos, Soares no es propiamente un dandi que acomete el desasosiego como un ritual; aunque abdica de mundo de la productividad y del nuevo dios del progreso, y aunque es dado como nadie al tedio –pese a que no logra definirlo– no cultiva en todo esto la altivez y la gallardía del dandi, ni la actitud voluntariosa de este; la abdicación de Soares y su desasosiego tiene que ver –es sí, y eso será también definitorio de su escritura fragmentaria y de su libro imposible– con el estar de más, con el desobramiento, no como una voluntad, sino como un modo de acontecer en el puro existir.

lectura tal sería evidentemente muy pobre e injusta, distorsionaría en grado sumo el fenómeno literario que ya es Pessoa y desestimaría su singularidad, pues si bien el desasosiego que invade sus páginas comparte rasgos con el tedio decimonónico, no obstante tiene sus especificidades, y nos remite por otras vías al profundo antaño no agotado que tiene que ver ante todo con la angustia y con el afecto sin objeto que ya se reflejara de algún modo en la antigua figura del acédico

De tal modo, el desasosiego soariano nos da lugar a pensar, entre otras cuestiones, las siguiente: El afecto sin objeto en torno a dicho desasosiego participa de la constelación en la que se destacan la melancolía y la angustia. Este modo de ser del afecto se corresponde tanto con la temporalidad propia del instante y la larga duración, como con un tipo de escritura peculiar, la del fragmento, escritura ajena al afán del relato y próxima más bien a lo neutro y al silencio. El afecto sin objeto, el tiempo espacializado y sin horizonte y la escritura sin relato, son coordenadas que evidencian que el desvanecimiento del sujeto del relato es también el lugar del advenimiento de la literatura en cuanto que ser del lenguaje.

El *Libro* de Soares nos reconduce pues al antaño de la afección, al antaño del no-tiempo o de la espacialización del tiempo, y al antaño del silencio al borde del cual se haya la escritura fragmentaria, desprovista o emancipada, por lo mismo, del sujeto. Así las cosas, este libro está en el umbral que mira hacia la herencia romántica, de un lado, y del otro, otea y anticipa modos de decir que sólo más adelante –en la segunda mitad del siglo XX– se convertirán en tendencia, en objeto de pensamiento, y tiene que ver con la reconducción del pensamiento al lenguaje, y con la reflexión sobre lo fragmentario. Fernando Pessoa, en su *Libro*, es un exponente próximo a nuestra época de cómo la melancolía (con todos sus sucedáneos y más allá de los avatares de su historia en la que a veces palidece y a veces resplandece) atraviesa las épocas y pese a sus variaciones se mantiene

como piedra de toque de los presupuestos de verdad, de orden, de normalidad, de sentido, sobre los cuales se funda Occidente. La melancolía, llámese como se llame en cada época, es un factor de inquietud, un elemento que trastorna el lenguaje y la escritura, que permanece como factor de esquizia en la medida en que es una experiencia donde palabra y afección son una y misma cosa... Es en ese sentido que el desasosiego pessoano nos interesa como una de las más intensas experiencias literarias contemporáneas del afecto sin objeto, el tiempo espacializado y la escritura sin sujeto.

PRIMERA PARTE
Variaciones del afecto sin objeto

Toda la sabiduría del melancólico viene del abismo; deriva de la inmersión en la vida de las cosas creadas y nada debe a la voz de la revelación. Todo lo saturnino apunta hacia las profundidades de la tierra..."

Walter Benjamín, *EL origen del drama barroco alemán*

El *Libro del desasosiego* es uno de aquellos libros que mantienen el tono afectivo que los define, al que permanecen fieles hasta confundirse con el mismo. Y el tono en este caso adopta nombres como desasosiego, abulia, insomnio, somnolencia, inercia, procrastinación, tedio, estancamiento, espera sin expectativa, contemplación sin nostalgia, inadaptación al mundo que invita al progreso, náusea... y la gran fatiga que acompaña tan grande apagamiento de la voluntad, la fatiga que trae la abdicación del deber que manda elegir, actuar, producir... Si tuviéramos que decir cuál es el protagonista de este libro sin acción tendríamos que decir que es justamente ese tono afectivo con todos esos nombres. Es decir, melancolía flotante, convertida en escritura y en ausencia de sujeto. Este inventario obviamente nos obliga a repensar a un autor como Fernando Pessoa que es quien finalmente está en el horizonte del *Libro*, sobre todo, porque su semiheterónimo Bernardo Soares logra apenas medio enmascararlo, por lo cual bien podríamos decir que estamos ante un *perfecto inútil* que presta su voz para cantar a la nada y a la inacción total. Sin embargo, más bien estamos ante el más paradójico personaje, o, como lo denomina Robert Bréchon, ante un "perezoso emprendedor", un "soñador laborioso": poeta lírico consagrado a una queja sincera y fingida, crítico literario, estudioso de la poesía ocultista, escritor dramático... Y además, voz quebrada y múltiple, genial y trágica, obsesiva e ingenua, de ese otro de sí que es Soares, voz que trabaja desde los 20 años hasta los 47 -desenmascarando prejuicios e ilusiones- en ese libro-proyecto que carece de plan definitivo, libro siempre inconcluso en el cual hemos de reconocer una gran lucidez, a la vez que una gran belleza y riqueza en su azarosa y lánguida prosa. Este *Libro* destila pues una estética peculiar que

proviene del ocaso, de regiones grises, una estética saturnina, atravesada por el haz de luz de la inquietante melancolía. El *Libro* resume “una lucidez de la tristeza y una sabiduría del cansancio que consigue energía en el naufragio...”¹

Entre todos los otros que deambulan por la colonia Pessoa, Bernardo Soares es el ser más inútil y mediocre, a la vez que es el más consumado investigador de cosas fútiles; Soares es a juicio del Biógrafo Robert Bréchon, “un hombre sin cualidades cuya vida parece haber limado las asperezas o borrado los contornos: es un personaje que no sólo no lleva máscara, sino que tampoco tiene rostro, diferente del de la personalidad “verdadera” de Pessoa”. Pero esta carencia de rostro no obedece a una transposición ni inversión, como en Caeiro, ni a la suma o multiplicación de rostros como en Álvaro de Campos, sino “por sustracción, vaciamiento, oquedad, como si todo el convencionalismo, la ilusión, el amor propio que descubrimos en cualquier hombre normal hubieran sido corroídos por el ácido de la conciencia crítica. Soares no es el otro de Pessoa, tampoco es Pessoa: es *la nada que Pessoa descubre en sí mismo cuando deja de fingir*. Y el desasosiego, que es el hilo conductor del *Libro*, el afecto en torno al cual gira esta escritura fracturada, es la “fermentación” mental que provoca la podredumbre del tiempo vivido; el desasosiego “es la imposibilidad de hallar el reposo, la paz del alma, la comodidad intelectual o espiritual, la imposibilidad de anclarse en sí mismo y en el mundo, de encontrar un lugar y una fórmula, de armonizar su propio ritmo con el ritmo de los días.”² En cuanto que afecto, el desasosiego participa o es una variación contemporánea de lo que antiguamente fuera la sequedad del alma melancólica, o el desasimiento, la inquietud y la inconstancia del monje acédico medieval; el *spleen* o el gran *ennui* de los poetas del siglo XIX...

¹Fernando Castro, *El texto íntimo. Rilke, Kafka, Pessoa*, Madrid, Tecnos, 1993., p. 133.

² Robert Bréchon, *Extraño extranjero. Una biografía de Fernando Pessoa*, Madrid, Alianza editorial, p. 1999, 524.

En la primera parte de este trabajo nos ocuparemos de visualizar la constelación afectiva dentro de la cual el desasosiego pessoano es una variación en la que se destacan elementos como la dolencia por el mero hecho de existir, la aguda sensación del caos, el estancamiento del tiempo en un presente expandido y en un instante que jamás se capta, el afecto sin objeto, entre otros. Transitaremos pues por estas dimensiones del desasosiego pessoano siempre atentos a la correspondencia que existe entre éste y unas formas particulares del lenguaje y de la escritura, de literatura en último término.

I. Un *nadie* no es un *cualquiera*

1. Bernardo Soares y *Bartleby* o la (p)referencia negativa

Bernardo Soares, a diferencia de los heterónimos Álvaro de Campos, Ricardo Reis y Alberto Caeiro, no tiene ni rostro ni máscara ni maestro³ alguno, a medida que hacemos la travesía de su fragmentado libro, cada vez se va tornando más incorporal y vaporoso para devenir aguda y fina voz de un afecto suspendido. Es decir que Soares es el espacio de un lento pero implacable proceso de sustracción de peso, de vaciamiento de cualidades y rasgos, lugar de ausencia, oquedad. Es también el espacio donde se fermenta y se transforma el tiempo, la palabra y el vínculo con los otros. Pero este ser de la inacción que saborea con anticipación la derrota de sus sueños, reconoce al menos la escritura como lo único que logra ponerse a salvo del naufragio que le rodea, la escritura es lo único digno de permanecer: “la frase era mi única verdad”, “el resto era arena”, “Soy, en gran parte, la misma prosa que escribo. Me despliego en periodos y párrafos, me siembro de signos de puntuación...” (fr. 201, p. 176)⁴

Entre este hombre-prosa y *Bartleby* –el más grande desheredado que ha conocido la literatura moderna, aquel copista oscuro y misterioso que

³ “Nunca he tenido a nadie a quien pudiese llamar Maestro. No ha muerto por mí ningún Cristo. Ningún Buda me ha indicado el camino. En lo alto de mis sueños ningún Apolo o Atenea se me han aparecido, para que me iluminasen el alma.” (fr. 98, pp. 96-7) Este hombre sin maestros es además un torturado por cosas tan pequeñas como que una nube pase delante del sol, pues su vida es como un día siempre cubierto, siempre nublado, ¿cómo no ha de sufrir por las nubes, por las tormentas, por las borrascas? Pero es claro al decir que lo suyo no es una búsqueda de la felicidad, ni mucho menos de la tranquilidad, lo único que busca es el “sueño, de apagamiento, de renuncia pequeña.”

⁴ Aparecerá el número del fragmento, según la edición española de Seix Barral, realizada por Ángel Crespo; en algunos de ellos, cuando se haya establecido, se señalará la fecha. Al final del trabajo se presentará una tabla de equivalencias de los fragmentos según esta edición y según la más reciente en portugués de Richard Zenith. Las letras e.s.n., indican que el subrayado es nuestro.

conocimos a través del fantástico relato de Herman Melville⁵-, existe algo así como una comunidad inconfesable, una comunidad de los sin comunidad, que no obstante comparten algunos rasgos como la condición de copistas, la abdicación de la acción, y el tono afectivo fiel a la ausencia de objeto, en ambos hay una dolencia sin un por qué, un *pathos* que los habita. Soares y Bartleby pertenecen a la hermandad que abdica de la moral de la acción, refugiándose y convirtiéndose paulatinamente en escritura, en prosa, en lenguaje que se mantiene en el filo del silencio. Estos dos entes casi etéreos tienen el poder de subvertir y trastornar –cada uno a su manera- el universo del lenguaje al que pertenecen.

“Todavía puedo ver esa figura: pálida y pulcra, respetable hasta inspirar compasión, con un aire irremediable de desamparo... era Bartleby.” Así lo recordará siempre su jefe -un abogado que tiene su despacho en pleno Wall Street-, quien lo contrató porque le daba la impresión que con ese apacible personaje podía tener aseguradas tanto la privacidad como la compañía, por eso lo instaló justo a su lado, lo ubicó en un escritorio tras un biombo verde, de tal modo que lo tenía disponible, a mano, pero fuera de su campo visual.

⁵ Herman Melville publica *Bartleby, the Scrivener* en 1853, justo cuando ha fracasado como novelista con *Moby Dick* que no conocerá la fama sino póstumamente. De tal modo, *Bartleby* pertenece a un género menor llamado relato breve o novela corta, es decir, que es una expresión de una cierta inmadurez deliberada de la literatura, y a su vez “es la obra de alguien que se siente, por diversas razones atormentado por la idea de escribir una novela, y al mismo tiempo incapaz de hacerlo.” José Luis Pardo, “*Bartleby* o de la humanidad”, en Herman Melville, *Preferiría no hacerlo; Bartleby el escribiente*. Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 141. Bartleby no encaja pues en el orden de la literatura que construye personajes singulares, con identidades y atributos definidos y con argumentos coherentes, el relato de Melville es más bien el emblema de lo que Pardo denomina “literatura negativa”, “no literatura” hecha a base de una oralidad no literaturizable y de literalidad no novelable”, con una pobreza interior extrema de sus figuras, que más que personajes con argumentos biográficos son espectros, fantasmas, seres sin atributos y por fuera del apremio del tiempo propio de los seres con biografías literaturizables. Entonces estamos ante Melville que *prefiere* no escribir una novela, ante el narrador que *prefiere* no hacer literatura en cuanto elige un personaje sin biografía, y ante Bartleby que *prefiere* no... También señala Pardo que no hay mejor ejemplo de lo que es la “negación de la literatura” que el oficio de taquígrafo, de copista, que se limita a “registrar lo dicho, literalmente, sin interpretar. Y del mismo modo que un condenado sin juicio es una grave anomalía jurídica, una percepción sin juicio es una grave anomalía epistemológica.” Ibid., p. 177. El subrayado es nuestro.

Al principio, Bartleby hacía una cantidad extraordinaria de trabajo, *como si hubiese padecido hambre de copiar*, parecía atiborrarse de mis documentos. No había pausa en su digestión. Hacía turno doble, copiaba a luz de día y a luz de velas. Y yo hubiese estado encantado de su aplicación si su laboriosidad hubiera sido alegre, pero *escribía en silencio, pálidamente, mecánicamente*.⁶

Es decir que con Bartleby sí que estaba asegurada la privacidad, pero no así la compañía ni la alegría, pues aunque estaba allí era como si no estuviera, lo suyo era el hambre de copiar, como poseído en un raptó por la escritura, como si ésta lo absorbiera, lo dominara y lo trascendiera hasta superarlo y excluirlo, quedando así la acción de escribir emancipada de todo sujeto. Pero el eficiente copista, de repente, y ante el pedido de cotejar las propias copias, responde que *prefería no hacerlo*, y más adelante *prefiere no* volver a copiar y en lugar de hacer lo que debe, permanece absorto mirando el muro ciego que tiene frente a su ventana, y así continúa: *prefiere no* ser razonable cuando se le exige que lo sea, *prefiere no* marcharse cuando se le expulsa de la oficina... *Prefiere no*, ante toda solicitud o exigencia que se le formule. Más exactamente, como nos lo hace ver José Luis Pardo, *declina* toda exigencia como si de una invitación se tratara, lo cual no deja de ser irónico. Y todo esto en la más pasmosa resistencia pasiva frente a la cual el abogado-jefe se consume en los más encontrados sentimientos: desconcierto, conmoción, impotencia, compasión, cólera, desesperación, hasta “un sentimiento de dolorosa y abrumadora melancolía. (...) ¡Una melancolía fraternal! Porque tanto Bartleby como yo éramos hijos de Adán.”⁷

Pero Bartleby está ido, desconectado por completo de toda demanda y solicitud del otro, está pero no está, permanece incólume en su “manso descaro”, en su “cadavérico aplomo caballeresco”, aislado en su ermita, silencioso en su biombo, impasible en su rincón como un centinela perpetuo... Allí, en ese espacio mínimo, se gana el derecho a sobrevivir en el filo de lo estrictamente necesario: las galletas de jengibre que toma como único alimento; el mínimo

⁶ Herman Melville, *Preferiría no hacerlo, Bartleby el escribiente .op cit.* p. 20., e.s.n.

espacio dónde permanecer de pie frente a la pared ciega; el sofá donde duerme sin ser percibido por nadie, hasta que el abogado le descubre y se aterra de sólo pensar que allí vive Bartleby, que come –si es que alimentarse solo de galletas de jengibre es algo que se pueda llamar comer-, se lava y duerme allí, que vive sin plato, ni espejo, ni cama, en la más descomunal soledad durante las noches y los domingos, cuando Wall Street es un “desierto como Petra”. Bartleby no tiene pues privacidad alguna, es decir, no es nadie en particular, su privacidad tras el biombo verde es solo apariencia, está tan vacía como la mesa donde lo instaló el abogado. Este hombre no requiere prácticamente de nada para vivir, más aún, puede prescindir de la anterior lista de objetos que el abogado cree mínimamente indispensables en la cotidianidad de cualquiera: cada vez precisa de menos cosas y vive con unas mínimas palabras que logra reunir en su desconcertante, extravagante y contundente *fórmula*: “*preferiría no hacerlo*”, expresión única con la que responde, cuando quiere, a todo esfuerzo del abogado por establecer un diálogo con él, en procura por todos los medios argumentativos de lograr que Bartleby retorne al mundo, al mundo del trabajo y del lenguaje, pero no lo consigue. Aquella *fórmula* lo enrarece todo a su alrededor, con su *preferiría no...*, Bartleby “había logrado trastornar hasta cierto punto las lenguas, cuando no las cabezas de mí mismo y de mis empleados”.⁸ Con su *prefería no...*, se orienta decididamente hacia el límite del lenguaje, de la razón y de la acción, su *fórmula* tiene la potencia de señalar siempre en dirección del umbral del sin sentido sobre el cual se soporta la existencia misma.

No hay duda –afirma Deleuze-, la *fórmula* es devastadora, hace estragos, y no permite que nada subsista a su paso. (...) *Preferiría nada antes que algo*: no una voluntad de nada, sino el crecimiento de una nada de voluntad. Bartleby ha ganado el derecho a sobrevivir, es decir, a mantenerse inmóvil y de pie frente a una pared ciega. Pura pasividad paciente, como diría Blanchot. Ser en tanto que ser y nada más. Sólo

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

puede sobrevivir dando vueltas en un suspense que mantiene a todo el mundo alejado.⁹

El paradójico vigor de la fórmula de Bartleby introduce un peculiar carácter destructor del lenguaje mismo que desestabiliza y socava la unidad del relato, la pretensión de sentido, el anhelo de armonía del hombre con el mundo. En esta fórmula se quiebra todo vínculo posible de las palabras con las cosas y con las acciones. Aquella fórmula “excava en la lengua una especie de lengua extranjera”, arrastra el lenguaje hacia una zona de indeterminación, introduce en él un vacío y un extrañamiento, a la vez que genera a su alrededor un disparate que parece no tener fin. Bartleby es el hombre sin (*p*)referencias, pues además de su misteriosa fórmula aparece y desaparece sin que nos queden más datos ni referencias de su pasado que el “rumor” –posterior a su muerte e imposible de confirmar por parte del abogado- según el cual habría trabajado – antes de acudir al despacho del abogado- en la “oficina de cartas muertas.”¹⁰ Nos quedamos con la imagen de alguien “absolutamente solo en el universo”, como los “restos de un naufragio en medio del Atlántico”. Su vida no tiene pues biografía posible, y así lo hace constar el narrador en una breve presentación del relato: sólo cuenta con algunos fragmentos de su vida. La suya es una soledad esencial y a ras de mundo, él y su fórmula constituyen una de las más logradas expresiones de aquello que se nombra con la palabra alteridad: lo verdaderamente *otro* del otro.

Bartleby, el obstinado escribiente que deja de escribir un buen día, colocando en su lugar aquella única y obstinada fórmula del *preferiría no hacerlo*, socava pues todo el sentido, toda posibilidad de acción, se queda suspendido en el tiempo o

⁹ Gilles Deleuze “Bartleby o la fórmula”, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp.101-2.

¹⁰ “¡Cartas muertas; ¿No suena a hombres muertos? Imaginen a un *hombre propenso, por carácter y circunstancias, a la pálida desesperación...* ¿qué ocupación podría contribuir más a aumentarla que la de manejar constantemente esas cartas muertas y llevarlas al fuego? Porque las queman a carretadas, año tras año. (...) Perdón para los que murieron desesperados, esperanzas para los que murieron sin esperanza, buenas noticias para los que murieron ahogados por las calamidades... *Con sus mensajes de vida, estas cartas van directas a la muerte. ¡Ay, Bartleby! ¡Ay, humanidad!*” Herman Melville, *Op cit.*, p. 56., e.s.n.

por fuera del tiempo, pues éste simplemente no cuenta para él, no transcurre. Bartleby permanece inmóvil, en una demora obstinada en lo que Giorgio Agamben denomina “el abismo de la posibilidad” sin la mínima intención de salir de allí. Permanece suspendido, concentrado en su potencia ciega, inamovible, en la cual, a diferencia de Dios que “puede verdaderamente sólo aquello que quiere”, Bartleby por su parte “puede únicamente sin querer, puede únicamente de *potentia absoluta*. Pero no por ello su potencia es inefectiva, no queda desactivada por falta de voluntad: al contrario, excede con mucho la voluntad.” De ese modo llega a “*a poder (y a no poder) sin quererlo en absoluto.*” En ello radica su rotunda fórmula, que rompe todo vínculo entre poder y querer. “Tal es la fórmula de la potencia.”¹¹ Con su fórmula, Bartleby está en suspensión, es decir, ni afirma, ni niega, ni acepta ni rechaza nada... es decir, lo suyo no es “simple indiferencia, sino la experiencia de una posibilidad o de una potencia.”¹² En ese intermedio entre ser y no ser despunta pues el destello de lo posible, del *podría ser*.

Dado pues que ha preferido dejar de copiar, el abogado, como último recurso, le abre un abanico de oficios posibles a los que se podría dedicar, pero Bartleby responde con lacónica claridad: “me gusta ser sedentario. Pero no soy exigente.” Y, finalmente, cuando el abogado decide darle la orden para que abandone la oficina, Bartleby “no respondió ni una palabra. Como la última columna de un templo en ruinas, permaneció erguido, callado y solo, en medio de la habitación vacía.”¹³ Así, la lentitud, la inercia de Bartleby trastorna el tiempo, lo espacializa, pero también trastorna el modo convencional de relación con el mundo, pues en su caso las más profundas transacciones con el mundo no acontecen con el resto de lo humanos sino con el reino de las cosas, de mínimas cosas por cierto, y cuanto más inertes sean las cosas –como el muro

¹¹ Giorgio Agamben, “Bartleby o de la contingencia”, en, Herman Melville, *op.cit.*, pp. 111-112 e.s.n.

¹² *Ibid.*, p. 116.

¹³ Herman Melville, *op cit.*, pp. 38-40

ciego que tiene en frente- más intensa y tenaz será su contemplación. El mundo de las cosas se ofrece allí al escrutinio riguroso de un ser con Bartleby como ante nadie más. En su fidelidad con las cosas, éstas aparecen, se acumulan o se ordenan caótica y azarosamente, se exponen como restos, fragmentos, o ruinas, es decir, como la realidad última del mundo inerte. La inercia y la lentitud parecen pues celebrar, conmemorar, esta condición de ruina inherente a las cosas, y al hombre también, finalmente.

José Luis Pardo nos llama la atención sobre la advertencia del narrador –el abogado-, quien emprende la difícil tarea de contar la historia de uno de los copistas más misteriosos que haya conocido en toda su carrera, y le interesa justo porque no tiene biografía, no hay relato posible de su vida, solo cuenta con unos pocos fragmentos de su vida, es decir, renuncia a hacer literatura con una gran historia a cambio de unos fragmentos de la vida de uno de los más oscuros copistas: sin biografía es imposible convertir aquella vida en escritura, en literatura. “La vida de Bartleby es una pérdida irreparable para la literatura”. Algo en su vida es refractario, irreductible a la literatura. El narrador prefiere pues sacrificar la literatura a cambio de unos fragmentos de una vida sin historia que aparece como un espectro y lo trastorna todo con unas cuantas palabras, y luego desaparece como el más pobre de todos los hombres, desaparece sin dejar nada.

Bartleby no tiene pasado ni remoto ni próximo que sea verificable, de él no obtenemos ningún dato y solo queda aquél rumor según el cual habría trabajado en la *oficina de letras o cartas muertas* antes de aparecer en oficina del abogado, pero eso es un rumor y nada más; no tiene pues un pasado pero tampoco tiene porvenir ni proyecto alguno de futuro, y ante la variada oferta que le hace el abogado a propósito de cosas que podría hacer con su vida, Bartleby prefiere no aceptar ninguna. Así pues, sin ayer ni mañana –como dice José Luis Pardo- todo él es presente. Sólo puede estar en la oficina del abogado,

la “oficina constituye su presente, su único lugar de presencia.” Allí está adherido al presente, su única temporalidad es el “ahora”, esto es cuanto posee sin poseer: un ser sin referencia alguna al pasado ni proyección a ningún futuro.

Y justo en ese presente sin límites, ni horizonte se torna

...inusualmente ligero y liviano, transparente y translúcido, eminentemente frágil e inconsistente. (...) pasa casi inadvertido (...) Bartleby no está en la serie del tiempo, adviene sin antecedentes y permanece sin consecuencias: es, exactamente un espíritu, un espectro -algo situado fuera de la causalidad física-, el fantasma de la oficina, el espíritu de los escribientes. No se puede hacer la biografía de un fantasma...”¹⁴

Bartleby duerme ahora “como los reyes y los magnates de la tierra”, y nos ha dejado con la extrañeza y la imposibilidad de saber quién era y con el trastorno imborrable de su *prefería no hacerlo*. Él con su fórmula configura por sí mismo un territorio que se anexiona al *pueblo menor* -sin geografía delimitada y del cual nos habla Deleuze- de los desheredados, de los sin sustancia, de los sin lugar, sin atributos, sin ideales, sin principio de realidad, sin urgencias, de los *nadie* que transitan siempre en la delgada línea que existe entre las reivindicaciones de ser alguien y la tendencia a ser nada... Bartleby, al igual que Bernardo Soares y muchos otros de su misma estirpe literaria constituyen ese pueblo nuevo, huérfano, nómada, que pone en jaque tanto al Sentido (la interpretación, la ficción, el contexto, la historia) como a la filantropía paterna, instancias hegemónicas que se develan ahora como espacios vacíos, grandes zonas de indeterminación e incertidumbre, donde se esfuma la ilusión de cierta garantía que otrora se había supuesto en la figura del padre. En este pueblo de los *sin lugar*, de los desprovistos de atributos, se quiebra toda ilusión en la garantía y el aval.

Es pues justo en esta perspectiva que avanzamos en nuestro trabajo, atentos siempre a no caer en la doble tentación de, primero: querer introducir el Sentido

puesto en vilo por estos nómadas de la *pasividad paciente*, que van por ahí solos con la *fórmula de la potencia* -o de cómo llegar a poder (y a no poder) sin quererlo en absoluto-, y, segundo: emprender la búsqueda de lo que Deleuze denomina aquí *filantropía paterna*, es decir, no buscaremos “avales edípicos” para estos desheredados, por tanto no es nuestro propósito construir un “caso” no con Bartleby ni con Bernardo Soares, no pretendemos insertarlos en una historia o reconstruirles una historia de sujetos posibles; no nos interesa fabular un drama familiar a fin de explicar o de aproximarse desde allí al por qué estos seres son como son y se relacionan del modo como lo hacen con el lenguaje, con la palabra, con la escritura. Nos interesa en cambio, transitar en esa zonas de indeterminación, en esos espacios vacíos de Sentido y de Padre donde resuena la fórmula de Bartleby, donde Soares diseña estrategias y argumentos para la inercia. Zonas de lo cotidiano, del tedio profundo, de lo neutro, de la escritura del fragmento, de la no-literatura.

* * *

Bernardo Soares es algo así como un espectro en medio del paisaje heteronímico pessoano. Hay dos referencias a su “aparición”, una, en aquella carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, del 13 de enero de 1935, donde le dice: “Mi semiheterónimo Bernardo Soares, que además se parece en muchas cosas a Álvaro de Campos, aparece siempre que estoy cansado o soñoliento, de manera que tengo un poco suspensas las cualidades de raciocinio y de inhibición; *esa prosa es un constante devaneo.*”¹⁵

Y la otra referencia a la aparición de Soares la encontramos en el “Prefacio” que Fernando Pessoa deja preparado –aunque sin firmar– para el *Libro del desasosiego*. Allí nos cuenta como en uno de aquellos restaurantes o casas de

¹⁴ José Luis Pardo, “Bartleby o de la humanidad”, *op. Cit.*, pp. 162-3. e.s.n.

comidas tan típicos en Lisboa, uno de esos entresuelos poco visitados donde es frecuente encontrar “tipos curiosos, caras sin interés, una serie de *apartes* de la vida,” allí, Fernando Pessoa –que también frecuenta el lugar tanto por su búsqueda de sosiego como por la comodidad de los precios- encuentra todos los días a las siete, a un individuo de unos treinta años, alto, magro, encorvado, pálido, vestido con cierto descuido aunque no del todo descuidado, de voz empañada y trémula como la de aquellos que no esperan nada porque es “perfectamente inútil esperar”; un individuo que cena poco y fuma tabaco, y que tiene un “aire de sufrimiento” indiscernible que parece indicar varios sufrimientos a la vez: por privaciones, angustias y sobre todo el “sufrimiento que nace de la indiferencia de haber sufrido mucho.” Pero lo que más llamó la atención de Pessoa es que aquel individuo “observaba de manera extraordinaria a las personas que había allí”, lo hacía con un interés especial, pero no lo hace como sospechando de ellas ni con afán de escrutarlas, sino “*como si le interesasen y no quisiera fijarse en sus facciones o analizar las manifestaciones de su carácter.*” Ese fue el principal rasgo en el que se detuvo Pessoa. Luego se percata de un cierto aire de inteligencia en sus facciones, pero el “abatimiento, la inercia de la angustia fría”, ocultan los demás rasgos de tal modo que es difícil entrever cualquier otro rasgo. Por accidente, Pessoa se entera que aquel hombre es empleado comercial, y, ya con la costumbre de cruzar un saludo, un día, aquél le preguntarle a Pessoa si escribe, y éste le responde que sí, y le habla de la recién publicada Revista *Orpheu*,¹⁶ y resulta que

¹⁵ Fernando Pessoa, *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza tres, 1985, p. 47. EL subrayado es nuestro.

¹⁶ El Grupo *Orpheu* (1912-1915) significa en las letras portuguesas la más grande crisis y ruptura con el academicismo y populismo reinantes, significa la entrada en el segundo modernismo portugués, su objetivo es trastornar el clima estético, sacarlo del marasmo, modernizarlo, remover la *masa lepidóptera*, rechazar lo vigente, despedir el saudosismo, modernizar el país, pero no implantando modelos foráneos, sino elevándose a la altura de los movimientos extranjeros del momento, sin desestimar lo propiamente portugués. Y fue Pessoa justamente quien decidió que el grupo se llamara *Opheu*, tal vez por las diversas connotaciones que tiene el nombre del héroe tracio: el poder de la poesía lírica (que domestica las bestias con el canto), el descenso a los infiernos en busca de Eurídice, la huída amorosa, la búsqueda de lo absoluto, pero ante todo, quizá, la *institución de los misterios órficos*. Inspirados pues en el orfismo griego, este heterogéneo grupo –que fusiona tendencias y géneros como la pintura, la poesía- le dan un

su interlocutor conoce dicha revista y además la elogia sobre manera, lo que extraña a Pessoa, señalando que el arte de los que allí escriben suele ser para pocos, a lo cual replica su interlocutor diciendo que esa revista en realidad no le había ofrecido novedades, y concluye, casi diríamos que de modo pasmosamente bartlebiano: “no teniendo dónde ir ni qué hacer, ni amigos a los que visitar, ni interés en leer libros, solía gastar sus noches, en su cuarto alquilado, escribiendo también.”¹⁷ Bartleby tampoco tiene a donde ir, ni amigos que visitar, ni interés alguno en leer libros ni periódicos, se dedica a copiar literal y textualmente -como letra muerta- los documentos del abogado, sin que medie en su oficio ni una voz interior, ni comprensión ni interpretación alguna; copiar para él no implica ni rememorar ni interiorizar nada, él es como el papel mismo sobre el que se copia, donde se vierten las letras y las palabras desnudas de sentido, las letras y las palabras en condición de materia bruta. Así, Soares, escribe también en su cuarto de alquiler, ateniéndose eso sí a su particular regla de hacerlo clara o confusamente, del mismo modo como le llegue de la realidad:

rasgo iniciático y cerrado a su cenáculo. El grupo lo forman Fernando Pessoa y Mario de Sá-Carneiro (teóricos y mentores del grupo, como lo demuestra su intensa correspondencia de 1912-16), Luís de Montalvor, José Almada Negreiros, Luis de Guisado, Ronald de Carvalho y Eduardo Guimarães (estos dos últimos brasileiros), Guilherme de Santa Rita (que se llamaba a sí mismo, Santa Rita Pintor), Angelo de Lima (el más inquietante de todos, venía del manicomio de Rilhafolles), y los pintores José Pacheco y Amadeo de Sousa Cardoso. En 1915, Pessoa, Sá-Carneiro y Montalvor fundan *Orpheu*. Revista trimestral de literatura, Portugal, Brasil. Tremendamente escandalosa para el momento, logran publicar dos números (finales marzo de 1915 -en la cual Pessoa publica *Oda triunfal* y *Opiario*, de Álvaro de Campos- y 28 de junio de 1915 -donde Pessoa publica *Lluvia oblicua*, poemas interseccionistas, y, de Campos, *Oda Marítima*) y el tercer número se queda en tintas porque el padre de Mário Sá-Carneiro decide no financiar más esta aventura del grupo; será en 1983 cuando José Augusto Seabra publique el número tres todavía pendiente. *Orpheu* aún en su fugacidad marcará la historia y los virajes de la poesía portuguesa. *Orpheu* es pues una crisis de la que surge una gran poesía, una crisis que se condensa en la tragedia de Sá-Carneiro, y en general en ese lenguaje peculiar del grupo que viene a constituir “una de las más desgarradoras manifestaciones del lirismo universal.” Crisis “magistralmente superada y vivida por Fernando Pessoa en la creación de sus heterónimos, en los cuales, al mismo tiempo que se realiza la objetivación de la expresión poética, se procesa la disolución de la personalidad corriente e indivisible de las estructuras psicológicas clásicas de la sociedad tradicional.” Disolución que los saudosistas habían eludido mediante el lirismo de la ausencia, pero que los de *Orpheu* habían traído con todo el coraje al primer plano. “Esta nueva concepción de la personalidad, extremo límite de la transvaloración de todos los valores anunciada por Nietzsche, subyace a la mentalidad del grupo de *Orpheu* (...)” Jorge de Sena, *Fernando Pessoa & Cia. Heteronímica*, Lisboa, p. 104

¹⁷ Fernando Pessoa, “Prefacio”, en: *Libro del desasosiego*, pp.27-8.

clara o confusamente. Soares es también en alguna medida un copista de la cotidianidad, en él se imprimen fríamente los datos que la realidad produce caóticamente, no hay en él intención alguna de hacer un relato coherente, simplemente lo consigna como letra muerta, como parcelas de realidad llamadas fragmentos, islas de significación en un mar de sin sentido. Pero de esta condición fragmentaria de la escritura soariana nos ocuparemos en la segunda parte.

Aquel extraño que se le aparece a Fernando Pessoa es pues Bernardo Soares, el mismo que declara haber nacido en una época en que la mayoría de los jóvenes han perdido la creencia en Dios, mayoría que, sin pensar, “ha escogido a la Humanidad como sucedáneo de Dios”. Pero Soares deja claro que no pertenece a esa mayoría, sino más bien a “esa especie de hombres que están siempre al margen de aquello a lo que pertenecen, *no ven sólo la multitud de la que son parte, sino también los grandes espacios que hay al lado.* (...) Ese culto de la Humanidad, con sus ritos de Libertad e Igualdad, me han parecido siempre una resurrección de los cultos antiguos, en que los animales eran como dioses, o los dioses tenían cabezas de animales.” Pero Soares no puede creer ni en Dios ni en la suma de animales, y se queda entonces en el margen, “*en la distancia de todo, a la que comúnmente se llama Decadencia.*” Va, pues, por ahí, viviendo sin saber tener vida, con la única posesión de la “*renuncia por modo y la contemplación por destino*”, posesión que comparte con sus “pocos pares”. Así, ajenos a la “solemnidad de todos los mundos, despreciadores de lo humano, les queda la “contemplación estética de la vida”, entregándose “fútilmente a la sensación sin propósito, cultivada con un epicureísmo sutilizado”. Abdican del esfuerzo, no se toman nada en serio, y no reconocen más realidad que la realidad de las sensaciones, en ellas viven y en ellas exploran como en “grandes países desconocidos.” Contempla de igual modo las montañas y las estatuas, sabe que toda obra que produzca será imperfecta, y considera “la vida como una

posada" donde ha de permanecer "hasta que llegue la diligencia del abismo."
(fr. 2, pp. 29-30, e.s.n.)

Partícipe de una generación que ha heredado pues la incredulidad en todo, de algún modo Soares también es un hombre sin (*p*)referencias, que además nació huérfano de todas las consolaciones en las cuales se refugiaban sus ancestros.¹⁸

(...) Nos quedamos, pues, cada uno entregado a sí mismo, en la desolación de sentirse vivir. Un barco parece ser un objeto cuyo fin es navegar; pero su fin no es navegar sino llegar a buen puerto. Nosotros nos encontramos navegando sin la idea del puerto al que deberíamos acogernos. Reproducimos así, en la especie dolorosa, la fórmula aventurera de los argonautas: *navegar es preciso, vivir no es preciso.*" (fr. 4, p. 32, e.s.n.)

Este empleado comercial, hace toda su vida en una sola calle de la ciudad de Lisboa, en la calle de los Doradores, allí acontece toda la realidad posible para él y es mucho más de lo que necesita para vivir. En esa calle está la oficina del Patrón Vasques, donde es ayudante del contador Moreira; en esa calle está la buhardilla de alquiler donde habita con lo mínimo, en esa calle está la vida y la literatura. En esa calle, en ese cuarto, en esa oficina, en esa *atmósfera de gente*, se encierra la vida para Soares y así lo asume, así lo prefiere, así lo encara "serenamente" y pide del mundo realmente poco: "Tener lo que me dé para comer y beber, y donde vivir, y el poco espacio libre en el tiempo para soñar, escribir -dormir-, ¿qué más puedo yo pedir a los Dioses o esperar del Destino?" Al igual que todo el mundo, él ha tenido sueños e ilusiones dilatadas, tal como los puede tener el cargador y la modistilla, y por eso en el alma es un *igual de ellos*, pero, se diferencia en "saber escribir. Sí, es un acto, una realidad mía que me diferencia de ellos." Soares asume que su destino sea tal vez ser ayudante de

¹⁸ En otro momento Soares se presenta también como un muerto que avanza lentamente, cuya visión "ya no es nada: es sólo la del animal humano que ha heredado sin querer la cultura griega, el orden romano, la moral cristiana y todas las demás ilusiones que forman la civilización en la que siento. / ¿Dónde estarán los vivos?" (fr. 83, p. 88)

contabilidad eternamente, “y la poesía o la literatura una mariposa que, parándose en la cabeza, me torne tanto más ridículo cuanto mayor sea su propia belleza.” (fr.6., p 34) Pero, ¿quién es el patrón Vasques y por qué a veces le produce una especie de hipnosis?.

¿Qué es para mí ese hombre, salvo el obstáculo ocasional de ser el dueño de mis horas, durante un tiempo diurno de mi vida? Me trata bien, me habla con amabilidad, salvo en los momentos bruscos de preocupación desconocida en que no habla bien a alguien. Sí, pero ¿por qué me preocupa? ¿Es un símbolo? ¿Es una razón? ¿Qué es? (...) Esté donde esté, recordaré con nostalgia al patrón Vasques, a la oficina de la calle de los Doradores, y la monotonía de la vida cotidiana será para mí como el recurso de los amores que no tuve, o de los triunfos que no habrían de ser míos. (fr. 7, p. 35)

Y, con mayor precisión aún llega a comprender que “El patrón Vasques es la Vida. La vida, monótona y necesaria, dirigente y desconocida. Este hombre trivial representa la trivialidad de la vida. Él lo es todo para mí, por fuera, porque la Vida lo es todo para mí por fuera.” Así, en la misma calle, Soares tiene la oficina que es la Vida, el cuarto de alquiler que es “el Arte que alivia de la Vida sin aliviar de vivir” “Sí, esta calle de los Doradores comprende para mí todo el sentido de las cosas, la solución de todos los enigmas, salvo el de que existan los enigmas, que es lo que no puede tener solución.” (fr. 8, pp. 35-6. e.s.n.)

Estamos pues ante un Soares sin privacidad ni interioridad, a ras de mundo, un hermano gemelo de Bartleby, ambos pertenecen al pueblo de los desheredados, que devienen como una *pura exterioridad* en la cual el tedio se torna en una presencia, tanto como el absurdo de la acción y el disgusto de la vida. Misteriosa gesta de los que prefieren no hacer, de los que convierten la inacción en pasiva interrogación y resistencia ante la banalidad de la “acción por la acción”, gesta de la preferencia negativa, desprovista de interioridad, suspendidos en un presente sin ayer ni mañana, en la pura condición de aquel que nada espera, a quien el día no le promete nada más que transcurso y fin, y lo que nace le revela tanto lo nuevo que llega como el hálito de lo que

inevitablemente ha de morir. “*Vivo siempre en el presente. El futuro, no lo conozco. El pasado, ya no lo tengo. Me pesa el uno como la posibilidad de todo, el otro como la realidad de nada. No tengo esperanzas ni nostalgias.*” Y en el contenido de la sensación de su presente accede al universo entero: “la sombra oscura de un árbol, el leve sonido de agua que cae en el estanque, el jardín público casi al crepúsculo... He ahí el universo.” (fr. 178, p. 160. 13-06-1930). Es inevitable aquí, por demás, señalar el vínculo y las resonancias de este Soares que vive al día, que se debe al presente, con el clasismo estoico-epicúreo de Ricardo Reis, aquel heterónimo pessoano para quien “sabio es contemplar el espectáculo del mundo...”, viviendo sin las hipotecas de la esperanza y de la nostalgia.

La reflexión sobre el tiempo aparece en varios puntos del *Libro* señalando sobre todo hacia el reverso del reloj, dejando en evidencia que a fin de cuentas no sabemos qué es el tiempo. El del reloj, el de las emociones y las sensaciones, el del sueño... todos pueden ser erróneos, parciales, relativos, inexactos. Incluso, Soares considera que a lo mejor todo es falso y que la idea del tiempo que nos construimos “la moldura para encuadrar lo que le es extraño”. El tiempo se le aparece como un prestidigitador del que no conoce ni su técnica, ni su mecánica, ni los resortes de su engaño. Por eso, no es extraño que se le ocurran “cosas absurdas” en torno al tiempo sin poder evitarlo, como las siguientes y a las cuales nosotros agregamos el signo de interrogación: ¿“un hombre que medita despacio dentro de un coche que va deprisa está yendo deprisa o despacio.”? ¿“Serán iguales las velocidades idénticas con que caen en el mar el suicida y el que ha perdido el equilibrio en la explanada”? ¿“Son realmente sincrónicos los movimientos, que ocupan en el mismo tiempo, mediante los cuales fumo un cigarrillo, escribo este fragmento y pienso oscuramente.”? En los tres casos se trataría indudablemente de experiencias paradójicas del tiempo que rompen toda concepción *crono-lógica* del mismo. En los tres casos quizá se trate de modos diversos donde se expresa el desgarramiento y espacialización

del tiempo. A fin de cuentas, se pregunta Soares, “¿Qué es, sin embargo, esto que nos mide sin medida y nos mata sin ser?” (fr. 390, p. 306) También dirá con ironía: “ver al Tiempo pintar el mundo y encontrar al cuadro, no solo falso, sino hueco.” (fr. 330, p. 267)

Quizá no alcanzamos aquí a señalar la importancia que tiene esta espacialización del tiempo, pero al menos indicamos que ella está en el corazón de dos cuestiones cruciales en nuestro trabajo:

- Por una parte, el *afecto sin objeto* y la *espacialización del tiempo*, que se corresponden, coinciden, dan lugar a un espacio irreducible a la condición de lugar. El afecto sin objeto es el dato básico, la experiencia fundamental, del trastorno del tiempo inherente a aquella tonalidad o estado afectivo que persiste a través de las épocas con diversos nombres, como melancolía desde la antigüedad, acedía en la Edad Media; gran *ennui*, aburrimiento profundo, desasosiego... en la modernidad. Estado afectivo o *pathos* o extraño padecer donde la experiencia del tiempo se reconcentra en un presente prolongado, evadido del pasado y del futuro, en un largo durar de lo igual –*langeweile*, dirá Heidegger-; en dicho estado afectivo impera la eternidad del instante, o el presente sin horizonte.¹⁹
- Y, en segundo, lugar, dicha espacialización del tiempo también se vincula o es constitutiva del lenguaje, o, para decirlo con Michel Foucault, “el lenguaje es (o quizá se ha convertido en) cosa de espacio;”²⁰ en qué medida un libro regido por la *ley del fragmento*, como el de Pessoa/Soares, participa y propicia también dicho trastorno del tiempo, es algo a lo cual nos aproximaremos en la segunda parte de nuestro trabajo.

¹⁹ “El tedio y el trastorno del tiempo” es el segundo capítulo del presente trabajo.

De momento sólo enunciamos dicha cuestión del trastorno del tiempo, del presente expandido en el cual habitan Bartleby y Soares. En la *Lógica del sentido*, Gilles Deleuze hace referencia al tiempo en términos de *Cronos* y *Aión*. Desde la perspectiva de *Cronos*, limitado e infinito, es decir, circular, el presente reabsorbe el pasado y el futuro. *Aión* por su parte, ilimitado como el futuro y el pasado, pero finito como el instante, “es la verdad eterna del tiempo: pura forma vacía del tiempo, que se ha liberado de su contenido corporal presente, y, con ello, ha desenrollado su círculo, se extiende en una recta”, peligrosa, laberíntica, tortuosa. Según *Aión*, “el instante sin espesor ni extensión”, subdivide cada presente en futuro y pasado. “Ya no son –como en *Cronos*– el futuro y el pasado quienes subvierten el presente en existente: es el *instante* quien pervierte el presente en futuro y pasado insistentes.” “*Cronos* expresaba la acción de los cuerpos y la creación de cualidades corporales, *Aión* es el lugar de los acontecimientos incorporeales, y de los atributos distintos de las cualidades.”²¹ El *Aión* traza una frontera, con una línea, entre los cuerpos y las proposiciones, y gracias a esa frontera es posible el lenguaje, pues esa frontera separa el lenguaje de los cuerpos, de las cosas y de quienes hablan. Dicha línea es el instante, esa instancia paradójica, *atopon*, como dice Platón, el punto aleatorio, “el sin sentido de superficie y la casi-cause, puro momento de abstracción cuyo papel es, primeramente, dividir y subdividir todo presente en los dos sentidos a la vez, en pasado-futuro sobre la línea del *Aión*.” Esta línea también extrae del presente los puntos singulares doblemente proyectados: hacia el pasado, hacia el futuro, como una “bolsa que suelta sus esporas”. Pero, además, esa línea traza la frontera entre los cuerpos y el lenguaje, y justo eso hace posible al lenguaje mismo, por eso “el lenguaje nace sin cesar”... Retengamos por ahora que tanto la experiencia de Bartleby como la de Soares se inscriben, o está mucho más próxima, a la línea del *Aión*.

²⁰ Michel Foucault, “El lenguaje del espacio”, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona Paidós, 1999, p.263.

En el trastorno del tiempo y en la resistencia pasiva de aquella gesta se ponen pues en cuestión –sin hacer de ello un propósito o un proyecto–, las lógicas del mundo del trabajo y la frenética actividad en la que el hombre moderno se aturde día tras día. Esta hermandad cultiva –cual si fuera una flor de invernadero–, el odio a la acción, viviendo así al límite de lo mínimo necesario: un haz de sol²², un campo, “un poco de sosiego con un poco de pan, *no pesarme mucho el conocer que existo*, y no exigir nada de los demás y no exigir ellos nada de mí.” Pero ese mínimo requerido en este caso por Soares le ha sido negado, y permanece entonces, sin lamentar siquiera la negativa, escribiendo, triste y solo en su cuarto tranquilo, solo como siempre ha estado y como estará. “Y pienso si mi voz, aparentemente tan poca cosa, no encarna la sustancia de millares de voces, el hambre de decirse de millares de vidas, la paciencia de millones de almas sumisas como la mía, en el destino cotidiano, al sueño inútil, a la esperanza sin resquicios.” (fr. 85, p. 89).

Allí está Soares, con su patetismo en un cuarto de alquiler en la calle de los Doradores, de donde no tiene intenciones de salir nunca; allí está, solo, fumando frente a un papel medio escrito; allí, haciendo prosa. Su voz y su escritura constituyen su eternidad, su *eternulidad*, y quizá, como *Bartleby*, Soares se orienta hacia un último rincón donde pueda dormir como “los reyes y los magnates de la tierra”, por eso ansía poder.

¡Cesar, dormir, sustituir esta conciencia intervelada por mejores cosas melancólicas, dichas en secreto al que me desconociese!, ¡Cesar, pasar

²¹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 172-3. e.s.n.

²² “Como Diógenes a Alejandro, sólo he pedido a la vida que no me quitase el sol. (...) Entre mí y la vida ha habido siempre cristales oscuros (...) he sido el devaneo de lo que he querido ser (...) Nunca he sabido si era excesiva mi sensibilidad para mi inteligencia o mi inteligencia para mi sensibilidad.” En la imposibilidad de saber lo que somos, padeciendo lo que se piensa y se siente como si fuese una traducción... “¿no será esto ser extranjero en la propia alma, exiliado en las propias sensaciones?” (fr. 185, pp. 166-7. 7-04-1933) De algún modo Pessoa/Soares es también un Diógenes de la literatura, de la escritura del siglo XX, su *Libro* tendría incluso el carácter de barril, de habitáculo de su poética, de su mitología heteronímica.

fluido ribereño, flujo y reflujo de un mar vasto, (...)! ¡Cesar, ser incógnito y exterior (...)! ¡Cesar, acabar finalmente, pero con una supervivencia translaticia, ser la página de un libro, una madeja de un cabello suelto(...) El absurdo, la confusión, el apagamiento: todo lo que no fuese la vida..."(fr. 94, p. 94)

Bartleby y Soares constituyen modos y tendencias de la inercia que trastornan por completo la convicción en torno a la vida según la cual ésta se justifica por la acción, el deber, el movimiento, la exigencia de producir, de trabajar, de progresar en último término, aunque no es claro hacia dónde ni por qué. Pero la tendencia a la inercia, este modo calmo de reconducción hacia la entropía revela además una comprensión o una imagen del "destino cotidiano" y de la finitud que merece la pena que nos detengamos en ello.

En efecto, es en su "inerte permanencia" como Soares ve discurrir el destino, mientras él mismo no discurre y se contenta con que su celda tenga vidrieras empolvadas por dentro de las rejas para escribir en ellas, "mi nombre en letras grandes, firma cotidiana de mi escritura con la muerte." Pero tampoco es con la muerte, pues, "quien vive como yo no muere:²³ termina, se marchita, se desvegetaliza." La muerte es todo y

...le llamamos la nada; pero ni esta tragedia de la negación podemos representarla con aplausos, pues ni de verdad sabemos si no es nada, vegetales de la verdad como de la vida, polvo que está tanto por dentro como por fuera de los cristales, nietos del Destino e hijastros de Dios, que se casó con la Noche eterna cuando ella enviudó del Caos del que verdaderamente somos hijos." (fr. 139. pp. 129-30. Posterior a 1923)

²³ Y coincide de algún modo esta idea con el "Cenotafio" (más bien, auto-cenotafio), que se incluye al final del *Libro*, en donde habla de la condición de solitario arrojado al mundo del cual sale sin la despedida de nadie, "ni una viuda, ni un hijo le puso en la boca el óbolo con que pagase a Caronte. (...) Fue por naturaleza aquello en que había de tornarlo la Muerte. No cayó siervo de una fe ardiente, no le mataron combatiendo por la bajeza de un gran ideal. Libre de la injuria de la fe y del insulto del humanismo, no cayó en defensa de una idea política, o del futuro de la humanidad, o de una religión por haber.(...) *Ni estatua ni lápida narre quién fue el que fue todos nosotros*; como es todo el pueblo, debe tener por túmulo toda esta tierra." (pp. 398-9. e.s.n.)

En esta singular genealogía Bernardo Soares reitera su inercia como algo que le es inherente y por ende, es alguien que se sabe o se reconoce -y de paso reconoce a los humanos en general- como *vegetal* (excrecencia, brote, subproducto...) de la verdad y de la vida, *polvo* de los cristales, negados todos para saber en último término lo que es la muerte, si en efecto es nada. Vegetal, polvo, nieto del Destino, huérfano temprano del Caos, huérfano que además sobrelleva el lastre de ser hijastro de Dios. Resulta pues llamativa la comprensión de lo humano por parte de Soares y cómo la inercia (para la cual cultiva verdaderas *estrategias*, y su *odio a la acción*, que también cultiva como una flor de invernadero) se corresponde con esa condición evanescente, casi gaseosa, inconsistente del hombre. Y con lo anterior se corresponde esa voz que se reconoce como los alrededores de una ciudad inexistente, el comentario prolijo a un libro todavía no escrito: “No sé sentir, no sé pensar, no sé querer.” (fr. 25, p.48) No en vano las nubes, a las que se siente semejante, entretienen e inquietan tanto a Soares,

...como si el velarse del cielo fuese uno de los grandes peligros de mi destino. Nubes... existo sin saberlo y moriré sin quererlo. *Soy el intervalo entre lo que soy y lo que no soy, (...) Nubes... ¡Qué desasosiego si siento, qué desconsuelo si pienso, qué inutilidad si quiero! (...) Nubes... Me interrogo y me desconozco. Nada he hecho de útil ni haré de justificable. (...) Nubes... son todo, desarreglos de lo alto, cosas hoy solo ellas reales entre la tierra nula y el cielo que no existe; harapos indescifrables del tedio que les supongo; (...) Nubes... Son como yo, un pasar desfigurado entre el cielo y la tierra, al sabor de un impulso invisible, tronando o no tronando, alegrando blancas y obscureciendo negras, ficciones del intervalo y del error, lejos del ruido de la tierra y sin tener el silencio del cielo.*²⁴ Nubes... siguen pasando... (fr. 147, p. 136., e.s.n.)

El *preferiría no hacerlo*, de Bartleby, y la inercia, el intervalo y la *entreabilidad* de Soares, nos conducen ahora en una excursión a través de los meandros de lo cotidiano, tanto en su opacidad como en el brillo poético que encierra. Lo

²⁴ Esta condición de *intervalo* en la cual se reconoce Soares es bastante próxima a un poema del heterónimo Álvaro de Campos, de 1934: “No: despacio./Despacio, porque no sé/ Adónde quiero ir./Hay entre mí y mis pasos/ Una divergencia instintiva./Hay entre quien soy y estoy/ Una diferencia de verbo/Que corresponde a la realidad...” (e.s.n.)

cotidiano como el espacio de ese extraño presente en el que habitan estos dos desheredados sin ayer ni mañana, seres anónimos en quienes se encarna, no obstante, una *pura potencia* que socava la concepción del tiempo cronológico, que trastorna la pasión por el relato y por la historia, que acontece sin biografía y siempre ajena tanto a la culpa como a la filiación paterna –es decir, estos desheredados que simplemente *aparecen* son también la puesta en duda de la noción de padre: ¿quién es el padre de Bartleby y quién el de Soares? No ha lugar a la pregunta, nada en ellos la autoriza, a no ser que atrevidamente la formulemos y que para no deslizarnos en el abuso, respondamos rápido: *nadie*, no importa, no es ese el punto central de la cuestión, no es algo que resuelva la ausencia de referencias y de preferencias con las cuales se nos presenta Bartleby, ni es algo que resuelva la extrañeza que nos genera Soares al presentarse diciendo: “soy la prosa que escribo”, con lo cual se mantiene coherente.

2 El brillo poético de lo cotidiano

A juicio de Bernardo Soares, “Sabio es quien monotoniza la existencia, puesto que entonces cada pequeño incidente tiene un privilegio de maravilla.” (fr.53, p.69) En la monotonía de lo cotidiano existe también el brillo y la novedad de cada nuevo detalle, está expuesto el espectáculo del mundo entero, disponible para quien pueda sentirlo todo de todas las maneras, para quien está abierto a las sensaciones; de tal modo que no es preciso viajar alrededor del mundo para tener la experiencia de la novedad y la exaltación de la aventura. “Tornar anodino lo cotidiano para que la más pequeña cosa sea una distracción”, de ese modo Soares puede tener en su calle de los Doradores “las grandes avenidas de los parques imposibles”; frente a la figura del patrón Vasques puede imaginarse a los Reyes del Ensueño; y en la oficina de la Calle de los Doradores puede disfrutar de la visión interior de los paisajes que no existen. “Pero si tuviese a los Paisajes de Ensueño, ¿qué me quedaría por soñar? Si tuviese los paisajes imposibles, ¿qué me quedaría de imposible? /La monotonía, la igualdad sin

brillo de los días iguales, la ninguna diferencia entre hoy y ayer, que esto me quede siempre (...) Puedo imaginarlo todo, porque soy nada. Si fuese algo, no podría imaginar. El ayudante de contabilidad puede soñarse emperador romano; el Rey de Inglaterra está privado de ser, en sueños, otro rey distinto del rey que es. Su realidad no le deja sentir.” (fr. 53, pp. 69-70)

Soares escudriña con rigor y calma la cotidianidad monótona, que aunque es común a todos los hombres, no cualquiera se detiene en ella, no cualquiera concentra la atención en ella como si de un oficio se tratara, no cualquiera se detiene permanece más allá del tiempo al borde del sin sentido y de los sentidos posibles que circulan en el océano de la cotidianidad monótona. Allí, Soares reivindica serenamente la ensoñación, la potencia calma de la imagen, el poder de la imaginación, la sabiduría estoica que reconoce lo simple cotidiano, y con ello la construcción de espacios y de vertientes posibles de sentido, la aceptación de lo imposible, la asunción de lo incognoscible y de lo que escapa, de lo no disponible, es decir, *lo otro del otro*, la alteridad. Este es el Pessoa/Soares de la sensibilidad expandida, el que vierte por completo sus sentidos hacia la literatura, o, mejor, el que es *tomado* por los sentidos hechos literatura. Un Soares cuya mayor aspiración es no dejar de ocupar el lugar que ahora ocupa en la mesa del café y de la terraza desde donde mira trémulamente la vida pasar, una vida que transcurre fuera de él y en la cual todo se le presenta vacío, pero también en la banalidad hay misterio, sí, el misterio del mundo descende y se esculpe en *trivialidad y calle*. “¡Ah, de qué manera las cosas cotidianas rozan misterios para nosotros! ¡De qué manera en la superficie, que la luz toca, de esta vida compleja de tan humana, la Hora, sonrisa incierta, sube a los labios del Misterio! ¡Qué moderno suena todo esto! ¡Y, en el fondo, es tan antiguo, tan oculto, tan teniendo otro sentido que el que luce en todo esto!” (fr. 60, p. 96) En ese mar de lo cotidiano a Soares le invade “una angustia de fuga del tiempo y una enfermedad del misterio de la vida,” o lo que es lo mismo, la conciencia de la transitoriedad del hombre: mañana

desapareceré y sólo resonará un “¿qué será de él?” y todo cuanto hago, siento, pienso, vivo, se reducirá entonces a “*un transeúnte menos* en la cotidianidad de las calles de una ciudad cualquiera.”

En el sensacionismo de Soares es claro que cuanto mayor sea la sensibilidad y cuanto más sutil sea la capacidad de sentir, tanto más absurdamente vibra y se estremece el hombre con las cosas pequeñas y fútiles. Así, es preciso, por ejemplo, “una gran inteligencia para sentir angustia ante un día oscuro”. (fr. 122, p. 114) Escrutando lo cotidiano, puede darle voz a lo mínimo de la experiencia del hombre en el mundo: a su cotidianidad absurda y sin sentido que no obstante es la única que puede tener, el absurdo y la carencia de razón que asiste al mundo en su devenir, el estar expuestos todos los días a la contingencia, el no poder aseverar que lo que hemos hecho ha sido tal como “debía ser”, es decir que en cierto modo somos hijos de los acontecimientos y que casi siempre lo más decisivo de nuestras vidas se sucede en nosotros sin contar con nuestro concurso, así nos llegan los eventos y nos reconducen y entonces los esfuerzos cambian de dirección o terminan sirviendo a otros fines... en fin, la agudeza de Soares se obstina –en la terraza del café, en su buhardilla, en su puesto de trabajo- casi siempre al servicio de lo más olvidado del hombre –que es cuanto más le pertenece finalmente- por cuenta de la racionalidad y el pensamiento moderno: lo cotidiano, las sensaciones, el espacio que ocupamos diariamente y el influjo del clima en nuestra sensibilidad y en el modo de percibir el discurrir de la vida. Sí, el influjo del clima tiene en Soares gran importancia y al ritmo de algo tan anodino escribe los más sensacionistas²⁵ y agudos pasajes, como el siguiente, donde:

²⁵ Sobre el sensacionismo pessoano referimos de momento el valioso texto de José Gil, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Lisboa, Rélogio d'Água editores, 1987. De la importancia de esta vertiente de la poética de nuestro autor nos ocuparemos en la segunda parte del trabajo, donde mostraremos cómo sensacionismo y escritura devienen como una misma experiencia, o de cómo se tornan literarios los sentidos, esto lo encontramos en muchos pasajes del *Libro del desasosiego* y en esa especie de manifiesto sensacionista que es el “Paso de las horas”, un poema del Álvaro de Campos donde se lee:

Sentirlo todo de todas las maneras.,

El silencio que sale del ruido de la lluvia se extiende, en un crescendo de monotonía cenicienta, por la calle estrecha que miro. Estoy durmiendo despierto, de pie contra la vidriera, en la que me recuesto como en todo. Busco en mí qué sensaciones son las que tengo ante este caer deshilachado de agua sombríamente luminosa que se destaca de las fachadas sucias, y aún más, de las ventanas abiertas. Y no sé lo que siento, no sé lo que quiero sentir, no sé lo que pienso ni lo que soy. (...) Compruebo, que, tantas veces alegre, tantas veces contento, estoy siempre triste. Y el que en mí comprueba esto está detrás de mí... (Frg. 165, pp. 151-2).

Así pues, como lo desarrollaremos en la segunda parte de este trabajo, cada sensación trae consigo un alma, una voz, un modo de ser, de lo cual se desprende tanto un principio poético en sí mismo como la más radical expresión de los diversos modos de devenir otro, lo que en Pessoa se concretiza en la mitología heteronímica.

El *Libro* de Soares muestra, pues, tanto la vacuidad como la potencia y el misterio de lo cotidiano, haciendo de éste una fuente para la escritura; Pessoa/Soares salva de algún modo lo cotidiano para el decir literario. También Maurice Blanchot, en el *Diálogo inconcluso*, dedica una fina reflexión sobre lo cotidiano como lo inaccesible a lo cual desde siempre hemos tenido acceso. Es aquél espacio en el cual estamos sumergidos a la vez que estamos privados de él, es decir, es lo que más nos atañe pero también lo más refractario a nuestros modos de conocer, lo más esquivo por ejemplo a nuestras categorías de lo

Tener todas la opiniones,
 Ser sincero contradiciéndose a cada minuto
 Aborrecerse a sí mismo por la plena libertad de espíritu,
 Y amar a las cosas como a Dios.
 (...)
 yo, el poeta sensacionista enviado del Azar
 a las leyes irrepreensibles de la vida,
 (...)
 Yo, este degenerado superior sin archivos en el alma,
 Sin personalidad con valor declarado,
 yo, el investigador solemne de las cosas fútiles

verdadero y lo falso. Lo cotidiano es la oquedad, dice Blanchot, lo que retarda y lo que retumba, la vida residual, “sin embargo, esa trivialidad también es lo más importante, si remite a la existencia en su espontaneidad misma y tal como ésta se vive, en el momento en que, al ser vivida, se sustrae a toda puesta en forma especulativa, quizá a toda coherencia, a toda regularidad.” La cotidianidad a la que nos remite el decir poético afirma la “profundidad de lo superficial, la tragedia de la nulidad.” Es decir, que en ella siempre coinciden dos aspectos contrarios, por un lado lo sórdido *lo amorfo, lo penoso, lo estancado; y por otro lado* lo “inagotable, irrecusable y siempre incumplido y que siempre escapa a las formas o las estructuras”, entiéndase aquí las estructuras de la sociedad política, tales como la burocracia, los engranajes gubernamentales, los partidos. Sin embargo, señala Blanchot, ambos aspectos, aunque contrarios, pueden coincidir y entonces lo espontáneo e informal puede tornarse amorfo, y lo “estancado puede confundirse con la *corriente* de la vida, que también es el movimiento mismo de la sociedad.”²⁶

Lo cotidiano tiene pues, en sus dos aspectos, el rasgo básico de no dejarse aprehender. Lo cotidiano escapa, se fuga en los mares de la insignificancia, “y lo insignificante no tiene verdad, ni realidad, ni secreto, pero quizá también es el lugar de toda significación posible.” Resulta pues que lo cotidiano, que en principio es lo más familiar, lo más próximo, escapa a los criterios de lo verdadero y lo falso y deja sentir sus resonancias en otras categorías como las de lo asombroso, es decir que lo cotidiano y lo siniestro (*unheimlich*) guardan entre sí rasgos comunes. Algo de lo cotidiano escapa pues a la mirada, no se le puede “pasar revista”, se aísla a todo intento por captarlo en una visión panorámica.”

Un corazón de nadie; antología poética. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001, pp. 415-17 Soares por su parte suscribe lo que dice Condillac: “Por más alto que subamos y más bajo que bajemos nunca salimos de nuestras sensaciones”.

²⁶ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 386., e.s.n.

A juicio de Blanchot, puesto que lo cotidiano escapa, impone también un habla y una escucha que no se dirige a nadie en particular, una proliferación de palabras que se engarzan unas con otras en un vaivén interminable, con un ansia infinita de comunicar. Pero en el caso de Soares llama la atención que antes que el habla y la escucha él fija la mirada en lo cotidiano, le concede a ésta el poder de escrutar y reconoce con ella también lo que se sustrae. No es en vano que se dedique a la “pura actividad de mirar” hacia el profundo abismo de lo cotidiano donde no sucede nada, o donde todo sucede al margen de la afirmación y la negación, en una especie de anarquía de lo clarooscuro, en un tono neutro. Justo de ese intermedio provienen luego muchos de los fragmentos del Libro, y no sabríamos decir si a éstos les asiste el ansia infinita de comunicar de la que habla Blanchot. Es decir, que lo cotidiano es también confuso, contradictorio. Pero surge la luz del azar y “separa los momentos indistintos de la vida diaria, suspende los matices, interrumpe la incertidumbre y nos revela la verdad trágica, esa verdad absoluta y absolutamente dividida, cuyas dos partes nos solicitan contradictoriamente y sin descanso...”²⁷

Así pues lo cotidiano con su tono neutro, con su clarooscuro, con su modo de escapar al sí y al no, es justamente lo que se da a la experiencia en el aburrimiento, en el tedio, del cual nos habla larga y entrecortadamente Soares, el mismo que guarda las más profundas filiaciones con aquel eterno antaño jamás superado llamado melancolía, que retorna en todas las épocas con su inquietante poder desestructurante. Para Blanchot, el aburrimiento (*l'ennui*) es la aprensión brusca e insensible de lo cotidiano, “hacia donde uno se desliza, en la nivelación de una duración quieta”, con la consecuente sensación de estar siempre hundido allí, a la vez que se siente haber perdido ya eso cotidiano, peor sin tener claro si es exceso o defecto de cotidianidad lo que se padece... así prolifera en uno “el aburrimiento por el aburrimiento, el cual se desarrolla lo mismo que se amontona el gas carbónico en un espacio cerrado, cuando hay

²⁷ *Ibid*, p. 389-90

demasiada gente junta (como lo sugiere Fredrich Schlegel). *El aburrimiento (l'ennui) es lo cotidiano que se hizo manifiesto. Por consiguiente perdió su rasgo esencial –constitutivo– de ser desapercibido.*²⁸ O, en palabras de Soares, diremos: “Es otra vez el horror de siempre: el día, la vida, la utilidad ficticia, la actividad sin remedio. (...) Cada día viene a citarme ante un tribunal. Voy a ser juzgado en cada hoy. Y el condenado perenne que hay en mí se agarra a la cama como a la madre que ha perdido, y acaricia la almohada como si el ama le defendiese de la gente.” (fr. 152, *Lluvia*, pp. 140-1)

Pero antes de detenernos en esa excrescencia de lo cotidiano que es el aburrimiento, objeto de nuestro siguiente capítulo, hemos de insistir en cómo lo cotidiano implica pues el anonimato, el hombre permanece allí sin nombre, ni determinación social, lo cotidiano disuelve las formas y los particularismos. Y en ese sentido, lo cotidiano es una categoría y una experiencia que atañe más que a las aldeas a las grandes aglomeraciones urbanas, a los grandes desiertos llamados ciudades: lo cotidiano está en la calle. Cotidianos/anónimos/indeterminados son Bartleby en la oficina de Wall Street, Soares en la oficina de la calle de los Doradores, Ulrich –en el *Hombre sin atributos*, de Robert Musil- en la palpitante Viena de entreguerras...

En lo cotidiano, en esa suerte de extrarradio de lo verdadero y lo falso, del sí y del no, de la singularidad, existe entonces un depósito, una reserva de anarquía: el rechazo de todo principio y la denegación de todo fin, eso es lo cotidiano en último término; allí se potencia la devastadora fórmula del *prefería no hacerlo* de Bartleby, la inercia y el tedio soariano, la ausencia de atributos de Ulrich... En tal sentido, el hombre de la calle, cotidiano, “es fundamentalmente irresponsable: siempre lo ha visto todo pero no es testigo de nada; lo sabe todo, pero no puede responder por ello, no por cobardía, sino por ligereza y porque

²⁸ *Ibid.*, p. 390. El subrayado es nuestro.

no está ahí de verdad.”²⁹ Ese hombre que comulga en lo cotidiano es pues indiferente y curioso, atareado y desocupado, inestable e inercial, móvil e inmóvil, sumido en una quietud inquieta. El hombre cotidiano es en sí mismo una contradicción que no tiene ánimo de resolverse, pudiendo así ser dos cosas, o bien *nadie* o bien *alguien*. Es decir, lo cotidiano es una experiencia sin sujeto que detente un Yo –es decir que aplanar y pone en tela de juicio la noción misma de sujeto–, y en ese sentido es una experiencia que se escapa pues es un *hombre cualquiera* quien la vive, y un hombre cualquiera no es propiamente dicho el Yo ni el otro, no es ni el uno ni el otro, es más bien una presencia intercambiable que anula toda reciprocidad posible, sin un *yo* y sin otro se liquida todo posible reconocimiento dialéctico. Lo cotidiano –lo *igual* para todos– implica pues ese efecto homogeneizante: ante lo cotidiano somos iguales, como si se tratara de una ley, pero sobre todo trae consigo –como diría Georg Simmel³⁰– un “embotamiento” frente a las diferencias de las cosas, no porque no sean percibibles, sino porque la significación y el valor de las cosas son sentidas como nulas. Así, el paradójico imperio de lo cotidiano aplanar y trastorna toda axiología posible, tiene un efecto disolvente de los modos de valoración de las cosas, la cuestión del valor simplemente no se plantea, no tiene lugar allí donde el sujeto se ha disuelto y donde los objetos son intercambiables y de algún modo desechables. Cuando el hombre deviene –bajo el primado de lo cotidiano– *cualquiera, alguien, nadie*, las cosas se aparecen uniformemente opacas, grisáceas, expulsadas y huérfanas de sentido y de valor, sin que nada las haga preferibles sobre otras cosas. En lo cotidiano los hombres aparecen, dice Musil, como un hormiguero gris que no difunde ni alegría ni espanto. Y es en esta explanada de lo cotidiano donde un Soares y un Bartleby son verdaderos antihéroes: su inercia y su preferencia negativa se corresponden con el desierto que habitan.

²⁹ *Ibid.*, p. 391

³⁰ En: Georg Simmel, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en: *El individuo y la libertad, ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Ediciones Península, 2001.

Hay pues una dimensión peligrosa en lo cotidiano, bien porque reduce la existencia al mar del “nada importa”, bien porque guarda el poder corrosivo del anonimato humano, frente al cual el héroe siente pavor, porque allí está el más fuerte poder de disolución: lo cotidiano pulveriza los valores heroicos, los recusa, pero no sólo éstos, los recusa todos incluso la sola idea de valor, anulando siempre la abusiva y sospechosa diferencia que algunos trazan entre lo auténtico y lo inauténtico. Por tanto, precisa Blanchot, el poder corrosivo de lo cotidiano, hace que éste no sea categorizable, ni conceptualizable, ni argumentable, ni susceptible de ser remitido a un origen. Lo cotidiano es un impensable de la existencia de la cual participa un “él”, un hombre que bien puede ser *alguien* o *nadie*, el más anónimo de todos. Lo cotidiano es pues “nuestra parte de eternidad, es la *eternulidad*” (afortunada expresión que Blanchot toma de Jules Laforgue), y se entiende que el hombre cotidiano sea entonces el más ateo de todos: ningún Dios podría tener relación con él, puesto que ese hombre deambula en la periferia de la moral, de los valores, de la ley, de la política: “*dentro de lo cotidiano, ni nacemos ni morimos. De ahí el peso y la fuerza enigmática de la verdad cotidiana. En cuyo espacio, sin embargo, no está ni lo verdadero ni lo falso.*” ³¹

Lo cotidiano de Bernardo Soares es un devaneo sin grandeza ni calma en el que proliferan sus pasos, sus palabras y su voz, en el que se retrasa y extravía hasta la sensación de estar vivo; su cotidianidad es un demorar sin esperanza ni propósito, un eterno estar en el claustro del aislamiento y de los grandes estancamientos, donde las horas cenicientas se prolongan, donde se aplanan el tiempo, donde se arrastran los instantes. “Me estanco en el alma misma. Se produce en mí una suspensión de la voluntad, de la emoción, del pensamiento, y esta suspensión dura magnos días; sólo la *vida vegetativa del alma* –la palabra, el gesto, el hábito– me expresan [como un] *yo* para los demás, y, a través de ellos, para mí.” Y la experiencia paralela –como veremos más adelante– de ese

³¹ *Ibid.*, p. 395, e.s.n.

estancamiento es el tedio. “*Durante esos periodos de sombra soy incapaz de pensar, de sentir, de querer. No sé escribir más que guarismos, o rayas.*” En medio de tan magno estancamiento, en los que se pueden pasar días y días, arrojado a la monotonía de todo que es en último término monotonía de sí mismo, en ese estado de estancamiento hasta la muerte de otro a quien amase la sentiría con la impresión “*de haber sucedido en una lengua extranjera.*” (fr. 63p. 75., e.s.n.) Y justo en ese estado deja oír el clamor y la voz de la angustia por la escritura: “¡Cuánto tiempo hace que no escribo! He pasado en unos días varios siglos de renuncia insegura. Me he estancado, como un lago desierto, entre paisajes que no existen. Me he estancado como un lago que no existe, entre paisajes desiertos.” (fr. 81, p. 85)

Pero el estancamiento, el estar varado en lo cotidiano, y en el cual se pulveriza la escritura, da, sin embargo la ocasión para otro modo de ser donde Soares se reduce a lo que él denomina la *pura actividad de mirar*, que es a fin de cuentas el más refinado arte cultivado por este hombre de la inercia, que en el siguiente pasaje, tras comunicarse a sí mismo que “todo es absurdo”, pasa a relatar la más intensa y paradójica experiencia del estancamiento, donde un instante –un tiempo enrarecido– se ensancha y da cabida a un mundo a partir de un detalle: Soares va en el tranvía, y va fijándose “lentamente, de acuerdo con mi costumbre, en todos los detalles de las personas que van delante de mí. *Para mí, los detalles son cosas, voces, frases.*” Se fija en el vestido de la muchacha que va en frente suyo, quien lleva “en torno a su cuello mortal, la trivialidad sinuosa de un torzal de seda verde oscura tejido verde menos oscuro.” A partir de ese *detalle* que contiene en potencia múltiples relatos posibles, Soares se desliza en los torbellinos de la imaginación haciendo presente y nítido de ese modo el trabajo de muchos otros que fue preciso para que esa joven lleve hoy ese vestido con ese detalle en el cuello. En ese *trance* de la imaginación logra ver las fábricas, los empleados, las costureras, los obreros, los gerentes, la contabilidad de todo esto, la cotidianidad doméstica de los que trabajan en esas fábricas y en

esas oficinas; presiente los amores, el alma y las intimidades de todos los seres que hicieron posible que aquel detalle en ese vestido de esa mujer en cuyo rostro ni siquiera se ha fijado todavía, se presente ahora delante de él: *"Todo el mundo se despliega ante mis ojos.... Toda la vida social yace ante mis ojos. Me aturdo. Los asientos del tranvía, de un entrelazado de paja fuerte y menuda, me llevan a regiones distantes, se me multiplican las industrias, obreros, casas de obreros, vidas, realidades, todo. Salgo del tranvía agotado y sonámbulo. He vivido la vida entera."* (fr. 155, pp. 144-45, e.s.n.)³² En la experiencia del estancamiento, del aturdimiento, de la pura actividad de mirar un detalle en el que se concentra todo un mundo con mil historias posibles, Soares oscila entre el presente trivial y cotidiano, sin ayer ni mañana, y la intensa contemplación de la vida entera en un instante. Pero el soporte de la pura actividad de mirar es la escritura, no hay otro soporte posible para Soares, por eso, ésta es para él tal vez la única preocupación y (*p*)referencia, de ahí que tal vez la única angustia posible en su estancamiento tiene que ver con la imposibilidad de escribir.

Soares es pues un pensionista-espectador del universo a través de los detalles, las frases, las voces, un pensionista que no está alegre ni aún en las ocasiones en que podría estarlo, pues algo le pesa, un ansia desconocida, indefinida. No hay

³² Esta experiencia extrema de la sensación poética no está lejos de aquella otra que encontramos en Franz Kafka, en un fragmento titulado "Compañero de viaje", sobre una experiencia similar a la de Soares: "Estoy en la plataforma del tranvía, completamente en ayunas en lo que respecta a mi posición en este mundo, en esta ciudad, en mi familia. Ni siquiera por casualidad sabría qué derechos me asisten y me justifican, en cualquier sentido que se quiera. Ni siquiera puedo justificar por qué estoy en esta plataforma, me sostengo de esta correa, me dejo llevar por este tranvía, las personas esquivan el tranvía, o siguen su camino, o contemplan los escaparates. Nadie me exige esa justificación, pero eso no importa. / El tranvía se acerca a una parada; una joven se ubica cerca de la salida, dispuesta a descender. Me parece tan definida como si la hubiera tocado. Está vestida de negro; los pliegues de su falda casi no se mueven; la blusa es ceñida y tiene un encaje blanco, fino; su mano izquierda se apoya de plano contra el tranvía; el paraguas de su mano derecha descansa sobre el segundo peldaño. Su rostro es moreno; la nariz, levemente contraída a los labios, es redondeada y ancha en la punta. Tiene una abundante cabellera oscura y pelillos dispersos en la sien derecha. Su diminuta oreja es breve y compacta; pero, como estoy cerca, puedo ver todo el pabellón de la oreja derecha y la sombra de la raíz. / En ese momento me pregunto ¿cómo es posible que no esté asombrada de sí, que sus labios estén cerrados y no digan nada por el estilo?" Franz Kafka, *La condena*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 52-53.

sosiego para él, ni lo habrá, no hay siquiera deseo de tenerlo. Siempre en una incompatibilidad insalvable con el deber ser y con ideales fabricados por la época a la que pertenece. Confiesa con ironía que todos sus gestos más seguros, sus ideas más claras y sus propósitos más lógicos, no eran finalmente más que “borrachera nata, locura natural, gran desconocimiento”. Espectador que asume el sueño y la ensoñación como un deber: soñar a fin de tener el mejor espectáculo posible del mundo. Espectador-soñador que puede vivir toda la vida en un instante, que puede sufrir como propias las aspiraciones de todas las épocas, y deambular a la orilla oída del mar con los desasosiegos de todos los tiempos. Y que, por lo anterior, le irrita “la felicidad de los hombres que no saben que son desgraciados”, aquellos sumidos en una vida vegetativa en la cual hasta el propio sufrimiento no se registra como tal y “pasa por ellos sin tocarles el alma”. (fr. 79, p. 82)

No existe pues en Soares propósito alguna de escapar de aquella igualdad sin brillo de lo cotidiano, de algún modo elige permanecer allí, *prefiere no* elegir otra cosa. Y allí, en sus devaneos sin propósito, en un momento dado, se sueña liberado para siempre de lo cotidiano, es decir, liberado de la Calle de los Doradores, del contable Moreira, del patrón Vasques, de todos los empleados, del mozo de los recados, liberado en fin, hasta del gato. Eso sería entonces el reposo, el sosiego nunca alcanzado, “el cumplimiento intelectual de mi ser”. Pero de repente, reconoce cuánta pena le daría liberarse de ese modo, pues todos ellos: el patrón, el mozo, Moreira, el gato, “todo esto se ha vuelto parte de mi vida; no podría dejar todo esto sin llorar...” Además,

...si me quitara este traje de la calle de los Doradores, ¿a qué otra cosa me acercaría...? Con qué otro traje me vestiría...? Todos tenemos un patrón Vasques, para unos visible, para otros invisible. (...) Le tengo cariño a todo esto –o quizá, también, porque nada valga el cariño de un alma, y, si tenemos que darlo por sentimiento, tanto vale darlo al pequeño aspecto de mi tintero como a la gran indiferencia de las estrellas.” (fr. 78 pp. 82-3., e.s.n.)

Soares es bartlebianos en este pasaje, como lo es en otros, deja sentir al personaje de Melville como si de su hermano mayor se tratara.

3. La sutil autoronía

Lo cotidiano nos interesa pues como el espacio donde se juega la poética de Soares, quien, entre todos los otros en los cuales se multiplica Pessoa, es quien más se detiene en esa zona de lo indeterminado, en esa eternidad que le es dada al hombre en su nulidad. Soares extrae brillo poético del poder corrosivo que hay en lo anónimo, ínfimo, insignificante del día a día; poetiza ese ámbito claroscuro, ese *no lugar*, esa tonalidad media donde dan sus frutos la melancolía, el tedio, el gran *ennui*. En efecto, el entregarse calmo y sin prisas a la contemplación del detalle, la demora en éste, en la explanada de lo cotidiano, es incompatible con el sosiego, no coincide ni siquiera con el deseo de tener sosiego, sino más con la afección a la que en este caso se denomina tedio o desasosiego, afección de la que Soares nos da la imagen del *estado fermentación* como un símil afortunado, pues sugiere con él tanto la quietud inquieta como la transformación de la materia, la descomposición a partir de lo cual dicha materia tendrá otros modos de ser.

Enmarcado en estos términos, lo cotidiano no deja de tener un cierto hálito de ironía. Ya veíamos la *autoironía* de la que se recubre la fórmula de Bartleby en cuanto declina una exigencia como si se tratara de una invitación. Pero Soares tampoco es ajeno a la ironía, pues adoptar la renuncia por modo y la contemplación por destino, es decir, abdicar de la acción y consagrarse a la pura actividad de mirar, extraer de un detalle la vida entera, es algo que no puede ser posible sin el *recurso* de la ironía. Más aún, si lo cotidiano –paraje o escenario de estos dos antihéroes como lo hemos visto– tiene ese poder corrosivo que diluye tanto lo verdadero como lo falso, y si, además, el aburrimiento profundo (*l'ennui*) es eso cotidiano que se hace manifiesto, entonces, dicho aburrimiento

es la puesta en evidencia de dicha disolución, la puesta a cielo abierto o la constatación de dicha ausencia. Entonces, la ironía inherente a lo cotidiano y a *l'ennui* reside tal vez a la paradójica potencia que hay en estos, una potencia desestructurante, que disuelve entidades tan fuertes como el Sentido o la Razón y la Verdad. Es decir, se entiende aquí la ironía como el mecanismo que sustrae peso, es decir, que introduce levedad, y esto no deja de ser paradójico, pues tanto lo cotidiano como el aburrimiento profundo fácilmente los pensamos como las experiencias más pesadas, y tal vez lo sean, pero es como si a la vez tuvieran ese efecto de liberación, de levedad, propio de la ironía.

Irónico es mirar con distancia el discurrir de la realidad, contemplar de lejos el frenético movimiento de los hombres que se agitan en vano y avanzan hacia ninguna parte; irónico es quien mira pasar la vida y permanece concentrado en los restos, en las ruinas, en lo más inerte, en cosas huérfanas de sentido como el muro ciego en el que clava su mirada Bartleby desde que canceló toda preferencia. Irónico es también Soares frente a la página en blanco, o mirando por la ventana el movimiento lejano de la calle, o en el tranvía, en la terraza del café... atento sólo a lo infinitamente pequeño, al detalle ínfimo, a la pura contradicción, como queriendo ver más allá de la apariencia, asaltando o destituyendo así la armónica realidad fundada en ordenamientos.

La ironía descompone, disgrega y desnuda justamente lo que el lenguaje convencional pretende jerarquizar, organizar, someter a procesos lógicos. Por eso, para Kiekegaard la ironía es una locura divina que brama como un Tamerlán, y que no deja piedra sobre piedra. La mirada irónica desnuda y despoja al hombre de sus inseguras vestiduras con las que intenta componerse y ocultarse. La ironía soariana hace que el tedio no sea aturdimiento y en cambio muestra con lucidez que dicho tedio se sostiene en saber que el hombre se debe al caos y la finitud, y que, por tanto, la vida acontece desde la multiplicidad, la variabilidad y la contradicción. De donde, como dice Pascal,

no hay hombre que difiera más de otro que de sí mismo en la sucesión del tiempo.

El ironista cuenta siempre con lo imprevisto que resurge donde menos se lo espera, de allí le viene su carácter fragmentario, desligado, caprichoso. La suya es una reflexión que descompone el mundo, hasta verlo regulado finalmente o bien por lo infinitamente pequeño, o bien por lo fútil, lo simple, lo absurdo, dirá Soares. En este último la ironía se expresa como la distancia y la sonrisa en medio del desastre, como el sentido imaginario en medio del sin sentido absoluto y del naufragio. Es una disposición oblicua del pensamiento y la mirada que sustrae peso a la pesadez del mundo moderno que ha devenido representación y que permanece atado a un exceso de significación, a una búsqueda imparable de sentido. Pero esta oblicuidad de la ironía no promueve heroísmos que lleven a suplantarse las portentosas verdades de la modernidad por otras; esta ironía se aproxima más a la acepción de sabio que tiene Ricardo Reis, para quien sabio es contentarse con el espectáculo del mundo, o con la imagen de los impasibles jugadores de ajedrez que no abandonan la partida aún en medio del desastre. Soares mira pues la vida pasar, mira la realidad a la que está, se sustrae de ella y la contempla en su cotidianidad trivial y gris, pero no la destruye sino que la deja en pie, como una ruina incólume; él solo es el copista de lo cotidiano, no su redentor, pues lo cotidiano tampoco demanda un redentor, así, se pertenecen, se redaman, mutuamente. Por eso, la ironía “no se dirige a esta o aquella cosa en particular sino que se dirige a toda la realidad dada en un cierto tiempo y bajo ciertas circunstancias. (...) No es este o aquel fenómeno, sino el conjunto de la existencia lo que se considera bajo la categoría de la ironía.”³³ Es contemplación impasible del absurdo y la banalidad propios del mundo. Pero la mirada irónica no se confunde con la burla, la sátira o el ridículo, ni con la pretensión de corregir lo equivocado, o de aniquilar lo vano,

³³ Sören Kierkegaard, “Sobre el concepto de ironía”, *Escritos I*, Madrid, Editorial Trotta, 2000, p. 281

o reconciliar lo inconciliable, no, por el contrario, dicha mirada “confirma más bien lo vano en su vanidad, hace que lo erróneo resulte más erróneo. Esto es lo que podría llamarse el intento de la ironía por mediar los momentos discretos, no en una unidad superior, sino en una *locura superior*.”³⁴

Ahora, puesto que bajo la ironía “todo se hace vano, la subjetividad se libera. Cuanto más vano se vuelve todo tanto más leve, tanto más despojada, tanto más fugaz se vuelve la subjetividad.” Y la nada irónica es para Kierkegaard “la quietud de muerte bajo la cual la ironía retorna como un travieso espectro (tomada esta expresión en toda su ambigüedad: el bromear, pero sobre todo el aparecerse de los espíritus o fantasmas).”³⁵ Es decir, que tanto en la mirada irónica como en el *ennui* aparecen descubiertas las estrategias que suelen estar al servicio de la *vanitas*, se muestran en su devaneo y evanescencia, de allí el efecto de liberación que produce la ironía, pues produce una especie de aflojamiento del apremio, de la urgencia con la que comúnmente se vive, la ironía y el *ennui* permiten otros modos de ser, donde, para decirlo con Ricardo Reis, ese espíritu cercano al de Soares, se puede oír:

Sigue tu destino
riega tus plantas,
ama tus rosas.
El resto es la sombra
de árboles ajenos
...
Mira de lejos la vida.
Nunca la interrogues.
Ella nada puede
decirte. La respuesta
está allende los dioses³⁶

³⁴ *Ibid.*, p.283.

³⁵ *Ibid.*, pp. 284-85

³⁶ Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie. Antología poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 277-9.

Decimos pues que la ironía produce un efecto de liberación, sustrae el peso del existir, introduce una distancia frente al absurdo y la realidad. Así pues, según la comprensión de Kierkegaard, resulta en extremo “refrescante y reconfortante, cuando el aire se torna demasiado opresivo, desvestirse y lanzarse al mar de la ironía, no para permanecer en él, naturalmente, sino para volver a vestirse indemne, ligero y satisfecho.”³⁷ El mar de la ironía sustrae la pesadez, es decir, recupera la levedad que también Italo Calvino³⁸ recupera como una de las seis propuestas para la literatura de este milenio recién comenzado. No hay que darle muchas vueltas al asunto, dice Pere Bellart, “para comprender que la ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso.”³⁹ Es un modo como el hombre dispone su pensar y su decir acorde con la finitud, con la orfandad de sentido y la ausencia de dioses; es un disponerse –que no se confunde con al resignación pero que tampoco aspira a los heroísmos- en la condición de ser mortal. Nos interesa pues la ironía no como un medio persuasivo propio de la retórica, sino

³⁷ Kierkegaard *op. cit.*, pp. 338-9

³⁸ La melancolía, tristeza que se aligera, el *humour*, lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea, ambas experiencias ponen “en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen.” La melancolía es pensada aquí sin pesadez ni opacidad, es decir como “un velo de minúsculas partículas de humores y sensaciones, un polvillo de átomos, como todo lo que constituye la sustancia última de la multiplicidad de las cosas.” Llama la atención esta consideración sobre la levedad como sustracción de peso y que en ella la melancolía ilustre lo que se quiere decir. Sustraer peso a la materia, al lenguaje, a la escritura: ahí están las aventuras del barón de Munchausen, pero también *Las mil y una noches*, y por supuesto Leopardi, quien logra “quitar el peso al lenguaje hasta hacerlo parecido a la luz lunar.” Pero a Calvino lo que más le interesa entre todas la figuras de la levedad (Perseo con sus sandalias aladas, la luna de Leopardi, la gravitación y la levitación de Newton, el atomismo de Lucrecio, la magia del Renacimiento, la filosofía del amor de Calvancanti...) es, ante todo, “la literatura como función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir.” Que la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, no se adhieran a la escritura. Así, Kundera, en la *Insoportable levedad del ser*, muestra cómo en la vida todo cuanto elegimos y apreciamos por su levedad no tarda en revelar su propio e insostenible peso, por lo cual, Kundera antepone y escapa a esta condena mediante la vivacidad y la movilidad. También en Kafka, en el relato del jinete que vuela en su cubo vacío, Calvino encuentra la metáfora que no es indica cómo hemos de asomarnos al próximo milenio: “sin esperar encontrar nada más que aquello que seamos capaces de llevar.” Italo Calvino, “Levedad”, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1998, pp. 34-5, 41. e.s.n.)

³⁹ Pere Bellart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Cuadernos Crema, 1994, p. 23

como este modo particular de disponer la mirada y el pensar hacia un asumir la condición de mortal, la finitud.

Paul de Man, siguiendo a Kierkegaard, nos indica cómo, en sentido estricto, la ironía no es un concepto, pues hay en ella una dificultad inherente que impide que sea conceptualizable, se resiste al lenguaje definicional. Ella es negación y cambio radical, es el tropo de todos los tropos, la representante por excelencia del cambio, o, como dice Kierkegaard, “negatividad infinita absoluta”. La ironía reconoce la multivocidad del sentido, muestra la inexistencia de La Verdad y en su lugar la irrupción y proliferación de algo así como verdades parciales, relativas, transitorias; la ironía muestra la insubsistencia y el límite de la palabra, y la naturaleza caleidoscópica de lo que llamamos realidad. De donde el decir de la ironía socava los lenguajes sistemáticos y la armonía narrativa. Lo bufo es la interrupción de la narrativa, la ruptura de la ilusión, de la ficción.

La dimensión irónica está también en su condición fragmentaria, en la interrupción permanente del discurso, en la trasgresión constante de la coherencia y la sistematicidad escritural, en la puesta en cuestión permanente de lo que se espera que sea la estructura de un libro, en el trastorno que introduce en la noción convencional del autor, o más exactamente en borramiento de éste; pero de esta condición de escritura fragmentaria nos ocuparemos en la segunda parte. Agreguemos por ahora que este *Libro* – ruptura del relato, negación de la literatura imperio de la ley del fragmento...-, junto con la mitología heteronímica pessoana –multiplicación/disolución del Yo, proliferación del juego y del fingimiento, despliegue del lenguaje allí donde otrora estuviera el sujeto...- constituyen una de las más extremas y elaboradas expresiones de la ironía en la literatura contemporánea. De este modo, más allá de negar lo que se afirma o decir algo no diciéndolo, la ironía está en que la palabra transporta un irreductible a la palabra misma, un murmullo que no

cesa. La ironía es también, en Pessoa, un modo como el lenguaje cuestiona y provoca al lenguaje mismo, un modo de ser del lenguaje.

Soares participa con distancia de una cultura decadente, heredera a su vez de la cultura griega, del orden romano, de la moral cristiana, y de una larga lista de ilusiones perdidas sobre las que se levantó la civilización en la que habita. ¿Dónde estarán los vivos?, se pregunta Soares. Él es un copista de la enfermedad incurable, y de la agonía que trae consigo la quiebra del catolicismo, del renacimiento, de la reforma... El desastre de lo que se había soñado, la vergüenza de todo cuanto se había conseguido, y la miseria de vivir sin una vida digna, todo eso envileció la sociedad e inundó los espíritus: “La actividad superior del alma se enfermó.” Y de esa enfermedad “nació la literatura y un arte hecho de elementos secundarios del pensamiento: el romanticismo; y una vida social hecha de elementos secundarios de la actividad: la democracia moderna. (...) Llamamos ‘románticos’, por igual, a los grandes que fracasaron y a los pequeños que se revelaron.” (fr. 427, p. 325) El romanticismo es para Pessoa/Soares una enfermedad de las almas, donde se concretiza el estrago y la ruina largamente alimentados por el cristianismo. Y en este desierto, en esta errancia, a veces, como lo dice Ricardo Reis,

Los dioses desterrados,
Los hermanos de Saturno,
a veces, en el crepúsculo
vienen a espiar la vida.

Vienen entonces a tener con nosotros
Remordimientos y saudades
Y falsos sentimientos

...
Vienen para hacernos creer,
Despechadas ruinas
De primitivas fuerzas,
Que el mundo es más extenso
Que lo que se ve y se palpa,

Para que ofendamos a Júpiter y a Apolo.⁴⁰

Pero Soares, este espectador irónico hasta de sí mismo, tiene además una moral sencilla: “no hacer a nadie ni mal ni bien.” Así, auxiliar o ilustrar a otros es algo que rechaza por cuanto, en cierto modo, es hacer el mal de intervenir en la vida ajena. De igual modo, asume que la bondad es un capricho temperamental, transitorio, y no se tiene derecho alguno a convertir a los demás en víctimas de nuestros caprichos, aunque sean de humanidad o de ternura. Soares es de aquellos que *preferirían no* hacer ni bien ni mal a los demás, y se considera “altamente sociable de un modo altamente negativo,” es “la inofensividad encarnada”. “Tengo para con todo cuanto existe una ternura visual, un cariño de la inteligencia: nada en el corazón.” No le concierne ni la fe, ni la esperanza, ni la caridad, ni la sinceridad de los sinceros, ni los misticismos de todos los místicos, sobre todo cuando estos son activos y pretenden promover la voluntad ajena, encontrar la verdad o reformar el mundo. Así, si todos tenemos una moral o una metafísica, la de Soares es ser “transeúnte de todo -hasta de mi propia alma-, no pertenezco a nada, no deseo nada, no soy nada: centro abstracto de sensaciones impersonales, espejo caído sintiente vuelto hacia la variedad del mundo. Con esto, no sé si soy feliz o desgraciado; ni me importa.” (fr. 228, pp. 192-93) Espectador-transeúnte a través de los fuegos fatuos de una civilización en declive, participa a su vez -como es de esperarse- del “horror a la acción”, pues de algún modo asume, al unísono con Ricardo Reis, que, en el mundo,

En vano nos agitamos y pasamos.
No hacemos más ruido en lo que existe
Que las hojas de los árboles
O los pasos del viento.
...
Si aquí, a orillamar, mi huella
En la arena el mar con olas tres las borra,
¿qué hará en la negra playa

⁴⁰ Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie. Antología poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 249-51.

donde el mar es el Tiempo⁴¹?

Todo esfuerzo está pues supeditado a los desvíos que la vida le impone, sin dificultad alguna se traduce en otro esfuerzo sirve a otros fines, a veces consume exactamente lo contrario del propósito en el cual se había inscrito. Por eso, en Soares la “aversión hacia el esfuerzo se excita hasta el horror casi gesticulante ante todas las formas de esfuerzo violento. Y la guerra, el trabajo productivo y enérgico, la ayuda a los demás (...) todo esto me parece más el producto de un impudor (...) todo lo que es útil y exterior me sabe a frívolo y trivial ante la soberana y pura grandeza de mis más vivos y frecuentes sueños. Esos, para mí, son más reales.” (fr. 326, pp. 264-5) Más aún, los desastrosos efectos y la devastación que produce esa agitación por excelencia que es la guerra y la revolución, no producen en Soares horror sino tedio, pues lo que le resulta en extremo pesado -antes que la crueldad desatada- es la estupidez y el desvarío de los ideales que sacrifican vidas y haberes a algo inevitablemente inútil. “¿Qué imperio es útil o qué ideal proficuo? Todo es humanidad, y la humanidad es siempre la misma: variable pero imperfectible, oscilante pero improgresiva. Ante el decurso inimplorable de las cosas, la vida que hemos tenido sin saber cómo y perderemos sin saber cuándo, (...) qué puede hacer el sabio sino pedir el reposo, el no tener que pensar en vivir, pues basta con tener que vivir...” (fr. 367, pp. 293-4)

Es la misma agitación -y la misma estupidez- la que asiste a los revolucionarios y a los reformadores, el error es el mismo, en uno y otro predomina la impotencia “para dominar y reformar su propia actitud para con la vida”. Ambos son la expresión de cómo “el hombre huye hacia el querer modificar a los demás y al mundo exterior. Todo revolucionario, todo reformador es un evadido. Combatir es no ser capaz de combatirse. Reformar es no tener enmienda posible.” (fr. 437, pp.335-6) Soares es automarginado de la moral social que no le concierne y que se concretiza en palabras como deber,

⁴¹ *Ibid.*, pp.263-265

humanitarismo y solidaridad, palabras que, junto con las de libertad, humanidad, felicidad, futuro mejor, le resultan meros “conceptos sin alma ni figura”, que se “arrastran en la soledad de la tiniebla.” Pero son palabras como estas las que “ordenan” el mundo y le dan sentido a la acción que define al hombre práctico, quien a su vez suele ser o “debe ser” optimista, alegre y bien dispuesto, todo un estratega de la voluntad. Soares, por el contrario, está lejos de ser un hombre práctico, pues no olvidemos que es un desheredado que hace de la renuncia un modo y de la contemplación un destino, que vive a ras de mundo, es decir en lo cotidiano, donde cada paso que da en la vida lo siente como “el contacto con el horror de lo Nuevo”, y “cada nueva persona que yo conocía era un fragmento vivo de lo desconocido”, por eso, “decidí abstenerme de todo, no avanzar hacia nada, *reducir la acción al mínimo, hurtarme lo más posible a que yo fuese encontrado ya por los hombres, ya por los acontecimientos, refinar la abstinencia, bizantinizar la abdicación*. Tanto vivir me horroriza y me tortura.” (fr. 325, Sentimiento apocalíptico, pp. 261-62, e.s.n.) Tomar una decisión, concluir algo, salir de una duda, son algo así como catástrofes o sacrificios en los que se inmola el hombre en el *altar dispuesto para el absurdo*. De allí que la presencia de los otros le resulta dolorosa y angustiante; siempre a la defensiva, sin poder mirar la realidad frente a frente, siempre a solas consigo mismo, ajeno, olvidado, perdido, desvinculado de la realidad y del sentido de lo útil.

Es decir que, para Soares, el esfuerzo y la acción están poblados de impudor y falta de estética, lo cual no deja de llamar la atención, pues también podemos decir que en el mundo actual las lógicas del trabajo, de la producción y el consumo y los modos como acontecen las guerras y los conflictos se definen en buena medida por eso: por el impudor y la falta de estética. La abdicación de Soares frente a la moral de la acción, la preferencia del tedio a la acción por la acción, es de algún modo una anticipación a nuestro mundo actual, no en vano el mismo Pessoa piensa su soledad como el efecto de haberse adelantado a sus

compañeros de viaje, que se adelanta a ver el desierto, a presentir el vacío. Y esta condición de adelantado al viaje y de marginal de la acción, le hace decir:

¡No haber islas para los incómodos, alamedas vetustas, inencontrables por otros, para los aislados en el soñar! ¡Tener que vivir y, por poco que sea, que hacer cosas; tener que rozarse con el hecho de que haya otra gente, también real, en la vida! Tener que estar aquí escribiendo esto, por serme preciso para el alma hacerlo, e, incluso esto, no poder soñarlo apenas, expresarlo sin palabras...” (fr. 333, pp. 270-71)

Dado que no existen islas para los incómodos ni para los aislados, será preciso hacer una “obra de arte del alma,” esculpirla con tranquilidad y enajenación..., pues su desasosiego no ambiciona un remedio seguro, como el suicidio, para su terrible cansancio de la vida, sino algo más radical e imposible, más negativo que la nada: dejar de haber existido. Si al menos pudiera ser el primero en entregar a las palabras el absurdo de esta sensación sin remedio. De momento, sumido o fundido en el universo de la calle de los Doradores, donde Dios concede que no falte el enigma de vivir, allí, Soares mira la vida pasar “con la insatisfacción del burgués que no soy y con la tristeza del poeta que nunca podré ser.” (fr. 337 pp. 275-6) Permanece allí, sabiendo que “feliz es quien abdica de todo y quien, porque ha abdicado de todo, nada puede serle quitado ni disminuido.” Y encuentra que existen tres felices de la vida: el rústico, el lector de novelas y el puro asceta: “uno porque vive del instinto, que es impersonal, otro porque vive de la imaginación que es olvido, el tercero, porque no vive y, no habiendo muerto, duerme. (...) Deseo lo que no deseo y abduco de lo que no tengo. No puedo ser nada sin todo: soy el puente entre lo que no tengo y lo que no quiero.” (fr. 378, p. 299)

II. El largo durar de lo igual

Sólo los animales más finos y activos son capaces de aburrimiento. Un tema para un gran poeta sería el aburrimiento de Dios en el séptimo día de la creación.

F. Nietzsche, Aforismo 56 de, *El viajero y su sombra*

Introducción

En este punto de nuestro recorrido es obligado abordar la cuestión del desasosiego, ocuparse de lo peculiar del tedio soariano, pues en él está el puente entre las potencias inadvertidas de lo cotidiano y cierto tipo de escritura, fragmentaria, para el caso del *Libro* de Pessoa/Soares. Decir tedio puede tener variadas resonancias y significaciones, desde la asimilación con la pereza, con la inactividad, con los prolegómenos de la depresión, con el ocio infértil y con cierta estupidez incluso, pero también puede remitir a connotaciones y experiencias de orden más diverso y complejo como la melancolía, el aburrimiento profundo, la acidia, el gran *ennui* y la angustia. Y es justamente en esta segunda línea que aparece el tedio o desasosiego pessoano que, como ya vimos, surge como un rasgo o excrescencia de lo cotidiano, como un “aletargamiento lúcido” que infecta el pensar, el querer y el hacer de Soares, o más bien, como la afección que le hace presentarse como un ser anónimo que no sabe pensar, no sabe querer, no sabe hacer, o -lo que es lo mismo- como un predicador de la renuncia que no aprende todavía a renunciar al verso, a la escritura. Y esa paradoja, esa ironía es justo lo que más nos interesa.

El tedio pessoano tiene pues variados matices que le hacen próximo aunque no igual al aburrimiento decimonónico, romántico, al *ennui* baudelairiano; pero no es reductible a esas semejanzas, pues guarda también matices o resonancias que

remiten a un antaño jamás superado que se presenta como una *afección* que compromete o toca diversos ámbitos de la experiencia (el carácter, la creencia, la genialidad, el cuerpo, el vínculo con los otros, la concepción de la finitud...): esa afección, o ese *pathos*, es lo que da la permanencia a través de la historia de la melancolía o acidia o tedio... con el consabido trasfondo de angustia que le asiste. Esta afección, o modalidad del afecto que acontece en último término sin objeto -lo que le hace diferente del miedo, de la fobia, del pánico, del duelo- es decir que estamos ante la experiencia de una carga afectiva que no se fija en objetos concretos o que no tiene objetos empíricos, definidos a los cuales se pueda atribuir la causa de tal monto de afecto ni a los cuales se pueda remitir como "cura" o paliativo posible. Es decir, el hombre melancólico, o acédico o sumido en el tedio padece sin objeto o por un objeto incognoscible, o nunca poseído y además perdido, afección sin objeto entonces o con un objeto en cuanto que perdido. Es esta afección la que ha permanecido a través de los siglos ¿casi como si se tratara de "una enfermedad enclavada en el cuerpo del hombre considerado como especie"? Digamos que su permanencia siempre ha sido inquietante y portadora de inestabilidad para lo establecido, siempre ha llevado consigo el germen de la fragilidad que se esconde en la fortaleza de la razón, del caos que subyace al orden, de la inconsistencia inherente a toda verdad... Así, por ejemplo, en la modernidad, esa afección muestra los pies de barro de gigantes *conceptuales* como Hombre, Libertad, Razón, Progreso, o sea que esa afección también lleva el germen de lo *no-conceptualizable* de la experiencia.

Empecemos por decir -apoyados en lo que hemos recorrido hasta este punto con la ayuda de la fórmula de Bartleby y con los argumentos para la inercia de Soares- que la afección del tedio acontece a ras de lo cotidiano, al menos en ellos dos que son nuestros guías por este desierto donde abundan los fuegos fatuos y donde tan fácil es perderse o más bien donde casi es necesario asumir de entrada que será inevitable perderse de algún modo, justamente por ser

territorio de arenas movedizas donde ni la verdad, ni los objetos empíricos, ni los conceptos logran mantenerse fijos. En efecto, como ya lo vimos, “el aburrimiento es lo cotidiano que se hizo manifiesto. Por consiguiente perdió su rasgo esencial –constitutivo– de ser desapercibido.”⁴²

En este capítulo expondremos primero los rasgos más visibles del tedio soariano, es decir del desasosiego, y a partir de allí, nos abriremos hacia las filiaciones de éste con el *ennui* francés decimonónico, para el cual Baudelaire prefiere adoptar el término inglés *spleen* –que es la resonancia más inmediata que tiene Pessoa en este asunto–, pero veremos cómo el *ennui* contribuyó de algún modo a opacar o desplazar el término medieval de la acedía, que no deja de tener validez y fuerza por los rasgos que incluye y que Giorgio Agamben nos expone con todo rigor; y a su vez en esta acedía escuchamos las resonancias de la *melan-kholia* de los griegos, a propósito de la cual tenemos el célebre *Problema XXX, I* atribuido a Aristóteles, donde se vincula el genio y la grandeza justamente con este mal, lo cual, veinte siglos después sigue dándonos qué pensar. El mal de la melancolía y sus variaciones recorre la historia y al cultura en Occidente: anida en el corazón de Hamlet, en Durero, en Goya, en *El Quijote*, en Baudelaire, de Pessoa, y de paso atrae sobre sí la atención y el cuidado de los más diversos campos del pensar y del arte, en sus fuentes se han alimentado obras poéticas y literarias, tratados de medicina y de psiquiatría, páginas de teología de la Edad Media –tan inquieta por la acedía que ataca a los monjes– e innumerables representaciones pictóricas a través de todas las épocas. Dos clásicos en esta materia son los tres volúmenes de la *Anatomía de la melancolía*, de Robert Burton (1621), y *Saturno y la melancolía*, de Klibansky, Panofsky Saxl, (1989). Es en este horizonte o en este haz de relaciones o red nocional⁴³ donde

⁴² Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, op.cit., p390

⁴³ En castellano, la palabra *melancolía* aparece en 1490 como tristeza profunda, pesimismo generalizado; antes, se decía *malenconía* (de la raíz gr. *melan*: negro). En latín es *Malinconia*, en gr, *melankholia* (*khole*, bilis, *melan*, negro, uno de los cuatro humores según la medicina antigua): mal humor, bilis negra Adj, melancólico del s XIV. *Acedía* (1495) es un derivado de *Acedo*, ácido, que surge en la primera mitad del siglo XIII, y proviene a su vez del lat *acētum*, vinagre. Pero

proponemos examinar la cuestión del tedio soariano, es decir, ¿de qué manera éste constituye una variación dentro de esta larga tradición, qué rasgos mantiene y qué novedades introduce? Dada la complejidad y amplitud de este panorama, proponemos restringir nuestra indagación en torno a dos cuestiones; una, la cuestión de la afección, del afecto -en cuanto que carente de objeto empírico- como rasgo o elemento que define a la melancolía, a la acedia, al *ennui*, al tedio o aburrimiento profundo. Y dos, el término *desasosiego* que utiliza Pessoa, como título del *Libro*, ¿de qué manera es una expresión paradójica que incluye en ella lo contrario de lo que designa?; es decir, es una palabra antitética, ya que el desasosiego no es contrario ni ajeno al sosiego, a la calma, a la serenidad. Esta segunda cuestión nos lleva en dirección a Heidegger, a sus elaboraciones sobre la serenidad, con las conexiones a las esto da lugar, a saber, con la serenidad como rasgo o condición del pensar meditativo y del poetizar. El desasosiego se asemeja a lo que dice Blanchot de la impaciencia: que trabaja en el corazón de la paciencia. Y a su vez, la serenidad (*Gelassenheit*, dejar ser, abandonarse...) pareciera guardar una cierta familiaridad con el aburrimiento (*langeweile*, o puro durar de lo igual).

los padres de la Iglesia describen la acedia como uno de los pecados capitales, en estrecho vínculo con la *tristitia*. *Aburrir*: aparece en la primera mitad del siglo XIII, del lat. *Abhorrere*, tener aversión a algo, derivado de *horrere*, erizarse. Durante la Edad Media, aburrir y aborrecer (hacia 950, de *abhorrēscere*) son sinónimos con la acepción latina. Sólo en el siglo XVI se hará la distinción entre aborrecer y aburrirse. Por eso no deja de llamar la atención que en portugués, aburrir es *aborrecer*. *Tedio* (1635) del lat. *Taedium*, fastidio, aversión, derivado *taedere* tener asco o fastidio. La expresión francesa *ennui* (siglo XII), indica tristeza profunda, gran pesadumbre. En el siglo XIII indicará también “impresión de vacío, de lasitud causada por el *desoeuvrement*, por una ocupación monótona y desprovista de interés”. Persiste en la modernidad como *melancolía vaga*, lasitud moral que impide tanto interesarse en algo como extraer placer de algo. “Yo trabajo todos los días para no morir *d’enuui*”, dice Proudhon. Es decir, *ennui*, tedio, acedia, aburrimiento... son variaciones o aristas de la melancolía, gradaciones de la misma, en las cuales se recrea de diverso modo -acorde con las diferentes épocas- una dolencia intempestiva y sin objeto concreto sobre el cual se pueda decir que está soportada. Comparten todas ellas algo así como un monto de angustia flotante, más o menos intenso, pero angustia al fin y al cabo. Angustia, de-sazón, desa-sosiego, ansiedad inmotivada, inquietud, im-paciencia, intranquilidad... *Sosegar* (s. XIII) del lat *sessicare*, asentar, hacer descansar. Quedarse tranquilo, apacible, después de la agitación y la inquietud (se aplica a las aguas del mar, a los espíritus...) También indica *lentitud*. Y *desasosegar* es quitar o perder el sosiego, la tranquilidad, es pues desazón, angustia, agitación, intranquilidad y trastorno.

1. El gran *ennui*

Soy la gran derrota del último ejército que defendía al último imperio. Me sé al final de una civilización antigua y dominadora.(...)
"Me pesa toda mi vida muerta, todos mis sueños faltos, todo lo mío no ha sido mío, en el azul de mis sueños interiores, en el vibrar a la vista del correr de mis ríos del alma, en el vasto e inquieto sosiego de los trigos de las planicies que veo y no veo.

Fernando Pessoa por Bernardo Soares, *Libro del desasosiego* (fr. 325, "Sentimiento apocalíptico")

Las enormes vistas hacia todos lados, sin que se atisbe ningún fin, de las que habla Nietzsche, constituyen sin duda la experiencia propiamente moderna que se impone al pensamiento, de donde surge "el sentimiento de la nueva extensión, pero también del enorme vacío." En esto es semejante al espanto de Pascal ante el silencio del espacio infinito, el horror ante el silencio del universo. Sin embargo, en Nietzsche encontramos que, a más de este horror, está la "capacidad de ficción de todos los hombres superiores de este siglo [que] sólo tienen en cuenta este terrible sentimiento de desierto. Lo opuesto a este sentimiento es la embriaguez..."⁴⁴ De ese sentimiento de desierto se embebe todo un siglo y de él emanan modos de pensar pesimistas y escépticos, consagrados a *ahondar* en el absurdo, y en esos modos encontramos el gran romanticismo, y grandes del pensamiento como Kierkegaard y Schopenhauer. Pero también es partícipe de ese terrible sentimiento de desierto el sentimiento del tedio profundo, del gran *ennui*. Y esto no deja de llamar la atención, pues ¿cómo o por qué los hombres superiores sólo tienen en cuenta el sentimiento de desierto mas no la

⁴⁴ Añade Nietzsche que conocemos grandes tipos de embriaguez como la de la música y el entusiasmo ciego, y también la embriaguez de lo trágico, es decir, la crueldad de la visión de la destrucción; pero existen además tipos modestos de embriaguez como el trabajo que insensibiliza y el sacrificio de sí a la ciencia o a la política...*Estética y teoría de las artes*, Frg. 171, Madrid, Alianza/Tecnos, 2004, p. 91,e.s.n.

embriaguez? O será, ¿que *la gran extensión y el enorme vacío* no son conciliables con la embriaguez?

El tedio (con los rasgos del *ennui* que conocerá el siglo XIX) es pues una variación o expresión del terrible sentimiento de desierto ante la enorme extensión y el gran vacío en el que fue arrojado el hombre moderno. George Steiner nos ofrece uno de los más frescos relatos sobre los rasgos del “gran *ennui*” del siglo XIX, en el cual habría que leer entre líneas los que serían los preámbulos y las grandes causas de la debacle que vivió Europa en el siglo XX con su “guerra de los treinta años”⁴⁵: el *ennui* refleja esa voluntad destructiva que un siglo más adelante el mundo conocerá en toda su fiereza, es como si en aquella languidez mórbida exacerbada por los poetas ya se intuyeran las potencias de la inédita modalidad de la devastación sistemática que conocerá el mundo y de la cual todavía no se repone, sino que, por el contrario, pareciera exacerbar y prolongar sus consecuencias por diversas vías. Steiner muestra cómo esta sensibilidad anuncia, presiente, la potencia destructiva que un siglo más tarde se va a cernir sobre Europa: el gran *ennui* al que se entregan sin remisión los grandes hombres del Romanticismo es un presagio, un canto anticipado, de la catástrofe.

En efecto, tras el aparatoso fracaso de la Revolución Francesa y de los sueños napoleónicos, los románticos encarnan un “sentimiento de inexpressable malestar” como bien lo dice Alfred Musset en *La confesión de un hijo del siglo* (1835-6), donde retrata de modo fiel la juventud de la época: condenados a la inacción, a la ociosidad y al tedio, no pueden evitar la sensación de “insoportable miseria”. En ese tiempo monótono y vacío,

⁴⁵ Es evidente que no se refiere a la serie de conflictos que vivió Europa entre 1618 y 1648 – conflictos religiosos, pero también de peso político, en donde se vieron involucrados casi todos los países europeos-, sino al periodo que va de 1914 a 1945, que incluye la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), con un interregno que en modo alguno puede ser considerado pacífico: crisis económica a nivel mundial, ascenso de los totalitarismos y los fascismos en Europa, Guerra Civil Española (1936-1939), etc.

...los jóvenes hallaban una forma de emplear la fuerza inactiva en la afectación del despecho. Burlarse de la gloria, de la religión, del amor, del mundo entero, constituye un no flaco consuelo para quienes no saben qué hacer. De ese modo se burla uno de sí mismo y, a la vez, se da la razón al espolearse. Aparte de que es dulce creerse desgraciado, cuando no se está sino vacío e irritado.⁴⁶

Pero ese *ennui* que irradia su luz mortecina en el París del siglo XIX, tiene por así decirlo dos dimensiones. Una doméstica, casi privativa del naciente tipo de mujer burguesa, ociosa, que se excluye de la política y de los círculos de actividad intelectual para recluirse en el dulce hogar, prestándose como soporte o garante -desde el espacio íntimo de la casa- del orden cultural que se levanta sobre los pilares de la paz y el progreso: la mujer burguesa como la potencia vencida de la acción representada en la inacción como un destino impuesto. Mientras que la otra dimensión es la del llamado *tedio del decadente*, donde la privación de la acción inherente al tedio mismo, la restricción de la capacidad del individuo para la acción, supone de algún modo la elección por parte del individuo, éste abdica de la acción, rechaza navegar en el absurdo mar de las acción sin sentido, sin norte; este tedio del decadente está impregnado de un especie de sentimiento de “desorden metafísico” caracterizado por el aislamiento, el exilio cada vez mayor con respecto a la realidad del mundo, el extrañamiento y la sensación de oquedad de la existencia: el tedio del decadente gira pues en torno a la nada. Y aunque tal vez es más celebrado por los poetas esta segunda dimensión del tedio decimonónico, también es cierto que estas dos expresiones de la quietud y la pasividad mórbida responden a la aceleración del tiempo del progreso y de la técnica, es como si esa sensibilidad denunciara que ese tiempo vertiginoso no coincide con la vivencia finita del hombre. También Schopenhauer habla del *ennui* como el síntoma y la enfermedad más corrosiva de la nueva época; no en vano Soares -discípulo del Maestro Schopenhauer, como lo veremos en la segunda parte- exclama: “Soy la gran derrota del último ejército que defendía al último imperio. *Me sé al final de*

⁴⁶ Alfred de Musset, *La confesión de un hijo del siglo*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 31

una civilización antigua y dominadora. (...) Me pesa toda mi vida muerta, todos mis sueños faltos, todo lo mío no ha sido mío, en el azul de mis sueños interiores, en el vibrar a la vista del correr de mis ríos del alma, en el vasto e inquieto sosiego de los trigos de las planicies que veo y no veo.” (fr. 325, “Sentimiento apocalíptico”, pp.262 y 264, e.s.n.)

Pero volvamos a Steiner, quien detecta en el gran *ennui* las fuentes y las formas de la barbarie de la guerra, pues a diferencia del lo que suele pensarse a veces, el siglo XIX no es el imaginado jardín de la cultura liberal europea, es más bien el telón de fondo del desasosiego que se apodera de Europa en el siglo XX, que tras la gran guerra cree culposamente que hubo un pasado inmediato mejor. En efecto, en el imaginario, opera la idea según la cual, en 1820 Europa vivía plácidamente en el más largo y agradable verano, y que fue en 1915 cuando ese verano feliz tuvo un final catastrófico. En ese intervalo, Europa habría tenido la mayor alfabetidad nunca conocida, se proclamó el imperio de la ley, florecen las formas representativas del gobierno, se consolida la vida privada y el hogar, la seguridad campea en las calles, se produce un reconocimiento del papel económico y civilizatorio de las artes, la ciencia y la técnica, se crean condiciones para la convivencia de estados naciones, prevalece la autoridad de padres a hijos, se abre un espacio de esclarecimiento de la vida sexual pero a la vez los dispositivos de represión en dicho aspecto se hacen sentir con rigor. Para Steiner, la lista de virtudes del siglo podría hacerse interminable, y son ellas las que todavía ejercen presión como ideales –aunque lánguidos– en Occidente, alimentan la creencia de un pasado pleno, seguro, humanamente articulado; la posguerra mide su frío desasosiego por relación a aquel largo verano fantaseado, de ensueño, tan destacado en los relatos de Dickens y en la obra de Renoir. Pero el jardín era ficción –eso es lo que quiere mostrar Steiner en 1971–, la injusticia, la represión, la desigualdad, la acumulación de privilegios en unos cuantos, la explotación y el odio entre generaciones y clases, para nombrar sólo alguno de las experiencias dolorosas del XIX, muestran que

no existió tal jardín, o existió pero diminuto, para muy pocos y a costa del trabajo y la desgracia de muchos. Y para completar, Steiner invita a imaginar lo que sería un día de trabajo en una fábrica victoriana, a investigar los alcances de la mortalidad infantil en Francia de 1870-1880, y a revisar de qué dependía la riqueza y la estabilidad de la clase media en el XIX: de la explotación y dominio de las colonias de ultramar que garantizaban las extravagancias y maravillas de la culta Europa. Es bajo estas condiciones que la ciencia florece sin tregua, haciendo del progreso su ley.

Así pues, nunca existió el glorioso pasado, sostener una tal ilusión resulta salvífico para muchos, aunque es fuente de sosiego para casi todos. Steiner entiende el gran *ennui* como:

...múltiples procesos de frustración, de acumulado *désœuvrement*. Energías que se deterioran y se convierten en rutina a medida que aumenta la entropía. Los movimientos repetidos o la inactividad suficientemente prolongada *segregan un veneno en la sangre y producen un ácido letargo*. Entorpecimiento febril, náusea soñolienta (como tan precisamente lo expresa Coleridge en *Biographia literaria*) de un hombre que a oscuras pierde un peldaño en la escalera; hay muchos términos e imágenes aproximadas. El empleo que hace Baudelaire de la voz *Spleen* es el que más se aproxima al concepto: *Spleen* expresa una combinación, la simultaneidad de un exasperado, vago, esperar, -pero, ¿esperar qué?- y de un grisáceo desfallecimiento.⁴⁷

⁴⁷ George Steiner, "El gran *ennui*", en: *El castillo de Barba Azul; aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1992, p. 25. A continuación, Steiner trae el poema 76 de las *Flores del mal*, de Baudelaire donde el *spleen* aparece como el "fruto de la lúgubre apatía" que sentimos -en los interminables y "cojos días" que parecen no concluir jamás- como un "vago espanto" ... "vieja esfinge ignorada en el mundo despreocupado, / olvidada en el mapa y cuyo humor violento / sólo canta a los rayos del sol que se pone." La vieja esfinge del tedio profundo del *spleen*, es la gran ignorada por el mundo despreocupado, por la masa gris de hombres que se agitan al ritmo de la creencia en la Paz y el Progreso como si de una nueva y salvífica religión se tratara.

Nos interesan pues dos cuestiones importantes en esta aproximación al *ennui*: una, su condición de esfinge ignorada, es decir, su carácter enigmático, su permanencia como tal; y luego, el acumulado *désœuvrement* que concurre en el *ennui*, lo que junto con la inactividad prolongada "*segrega un veneno en la sangre y producen un ácido letargo*." Enfatizamos ambas cuestiones porque retienen los rasgos principales de aquella red de nociones a la que aludimos antes, a saber, la melancolía, la acedia, el *ennui*, el desasosiego, tal como esperamos mostrar a medida que avancemos.

En medio de la aceleración del tiempo, propio del despreocupado mundo moderno –donde los dispositivos técnicos que antes se usaran en la guerra se trasladan ahora a la fábrica y el mercado financiero, de lo cual quedan marcas semánticas como “napoleones de las finanzas, capitanes de la fábrica”-, surgen pues aquellos antihéroes llamados dandis, que “se mueven por la ciudad burguesa como *condottieri* sin trabajo” o “magramente jubilados antes de haber dado su primera batalla,” pero, además, la otrora ciudad revolucionaria se torna una cárcel. Es decir, tras un estallido de cerca de 20 años, con fechas tan importantes como 1789, 1793, 1812, periodo vivido como una “tempestad del ser”, como una “metamorfosis del paisaje” con toda la expectación del progreso y de la ansiada liberación social e individual, se deja venir de inmediato un fracaso que se vivirá con ese fondo de incurable tristeza, en lo cual no falta el toque narcisista y la sombría complacencia de soñadores que buscan identificarse con Hamlet;. Es sólo que ahora la frustración es real.

Pero además del tedio baudelariano, se produce otro fenómeno artístico a partir de la década de 1830, a saber, lo que Steiner denomina “contrasueño urbano” que construye una imagen donde la ciudad se torna tierra de nadie, ruinas, monumentos en el vacío; imágenes apocalípticas que cien años más tarde serán exactas en Dresde y Varsovia desde el aire. Es decir, la explosiva mezcla del dinamismo extremo en lo económico y lo técnico más la parálisis social da lugar, en el arte, a lo que Steiner denomina “nostalgia del desastre”. Y en la gran novela de la época encontramos como rasgos básicos la frustración, la ilusoria liberación, la irónica derrota; basta verlo en Gustav Flaubert, en sus novelas *Madame Bovary*, y *Bouvard y Pécuchet*, en las que no se deja de sentir el largo lamento de *ennui* y la náusea ante los valores de una clase en apariencia inquebrantable.

No en vano entonces, la pintura italiana y alemana de entreguerras, 1920-1939, se concentra en esa imagen de la ciudad-tierra-de-nadie. Así pues, cuando Jean Clair habla de maquinismo y melancolía⁴⁸ en el arte de entreguerras –en especial de Giorgio de Chirico, de Sironi, de Otto Dix, de Leager y Matisse–, nos está hablando de un retorno de lo trágico con el rostro de la melancolía, un rostro con las marcas indelebles de la modernidad racionalista y sus fisuras, nos está hablando de cómo lo que fuera un presentimiento de destrucción en el gran *ennui*, es ahora la devastación efectiva a gran escala, insaciable. El siglo XX recién nacido, desvalido y sin estrenar, encuentra pues una paradójica complacencia en el residuo, en lo transitorio, en lo contingente y fugitivo, como lo enuncia Baudelaire, rasgos a su vez propios del mundo de la melancolía. Tras el ideal de la Paz y el Progreso se gestaba un proyecto devastador, por eso no debe sorprender entonces que el desecho se convirtiese en una materia prima para algunos artistas. Ya Baudelaire lo había visualizado: todo lo que arroja, desdeña, pisotea y desecha la gran ciudad, el arista lo colecciona y lo cataloga, diseña con ello un archivo del derroche, de la escoria; el artista convierte la basura de las divinidades industriales en su tesoro máspreciado. Y justamente esta metáfora, esta imagen, del *artista como basurero*, constituye un retrato profético de lo que, unas décadas después de Baudelaire, al despuntar el siglo XX, se convertirá en pieza clave tanto para la literatura y la pintura como para el discurso estético.

⁴⁸ Jean Clair, *Malinconia*, Madrid, Visor, 1989. Véase también el catálogo de la exposición preparada por Jean Clair: *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, Réunion de Musées Nationaux, 2005. En dicha exposición, primero en París, en el Grand Palais, y luego en Berlín, en el Neue National Galerie, se presentaron 250 piezas que van desde estelas funerarias griegas del siglo V a. C., hasta obras de Otto Dix, Mario Sironi, Kiefer, pasando por la obligada representación *Melancolía I*, de Durero; sin pasar por alto a Lucas Cranach, Géricault, David Caspar Friedrich, Delacroix, Goya, Odilon Redon, Picasso, Grosz, y un largo etc., pero siempre con la mira puesta en la permanencia y las variaciones del mal divino de la melancolía y la correspondiente y rica iconografía que a su alrededor se ha cultivado durante todas las épocas. El catálogo recoge importantes textos de autoridades en el tema: Jean Starobinski, Yves Bonnefoy, Paul Demont, Yves Hersant, Jean Clair, Marc Fumaroli, Jackie Pigeaud, entre otros.

La conjunción *maquinismo y melancolía* será un balance de aquella “nostalgia del desastre” que pululaba en la urbe del siglo XIX. El gran *ennui* desemboca un siglo más tarde en el ámbito del arte para mostrar con toda su violencia lo que Jean Clair denomina *el poder de la ruina y el silencio de los signos*. El residuo, el desecho, la basura que deja la gran empresa, así como el encuentro directo con la materia –piénsese por ejemplo en el testimonio del pintor Otto Dix, cuando regresa de la guerra, ésta fue para él un magma de piojos, lágrimas, ratas, polvo, sangre, gatos, destrucción, tripas, pellejos, sudor... eso es la guerra. Ese encuentro con lo real imposible de la materialidad del cuerpo hace que el arte retroceda ante el ideal. Hace que Otto Dix diga que para conocer al hombre es preciso verlo en las situaciones más extremas: en lo más sublime y en lo profundo de la miseria y el sin sentido.

La pintura –sobre todo italiana y alemana- de entreguerras es el despliegue de una estética del fragmento, un arte adherido a la cosa, una concepción de la vida –rescatada del barroco- entendida como un montón de ruinas, como producción de cadáveres. La melancolización del arte muestra el alejamiento de todo lo vital, lo humano y lo orgánico, de lo cual advienen lo cósmico y lo inerte hasta constituirse en tesoros para el melancólico, en su posesión más íntima. Con De Chirico, Léger, Matisse, entre otros de este periodo de entreguerras, nos desplazamos del destierro del culto al desnudo –que de algún modo era un culto al sujeto-, hacia el universo de las cosas solas, inertes, ruinosas. “¿Qué duda cabe de que la naturaleza muerta ha de ser el género que mejor se aviene con la manía fragmentaria que aqueja al melancólico?” En la naturaleza muerta los objetos están allí, arrojados, en plena imposibilidad de comunicación, expuestos allí arbitraria y azarosamente; allí tenemos el gusto por el fragmento, la apelación a lo efímero y la muerte, la evidencia del absurdo y la banalidad en la que yacen las cosas aisladas. La naturaleza muerta es pues la imagen de la realidad en cuanto que montón de ruinas, las mismas que deja el progreso en su

celebrado avance y a las cuales se refiere Walter Benjamín en su novena tesis de la historia.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.⁴⁹

El *furor melancholicus* se apodera pues de la civilización de la mecánica taylorizada, la de la producción en serie y a gran escala, la que excluye al artesano e introduce al especialista. En este contexto, el compromiso de una obra como la de Sironi –ilustrador del fascismo italiano, cuya obra no puede estar más llena de tristeza y desesperación– termina por ser llamado un ético: “Una advertencia cada vez más pesimista contra los peligros de la sociedad industrial y contra la influencia creciente del poder técnico.”⁵⁰

⁴⁹ Walter Benjamin, *Doce tesis sobre teoría de la historia*. Sobre esta tesis en particular, se han hecho múltiples consideraciones, entre las cuales cabe destacar las de Stéphen Mosses, Massimo Cacciari, Giorgio Agamben, Roger Bartra y Jean Clair. En la bibliografía se encuentran dichas referencias. Nosotros, entre tanto, aludimos a este pasaje, sin entrar en mayores consideraciones, ya que nos sirve para contextualizar y conferir sentido a lo que venimos argumentando. Referimos aquí eso sí, una nota de Benjamin sobre el *ennui* en su *Libro de los pasajes*, donde dice que el tedio nos llega, nos invade cuando “no sabemos qué aguardamos”, además, “no es casi nunca sino la expresión de nuestra superficialidad o de nuestra desorientación. El tedio es el umbral de grandes hechos. Y ahora sería importante saber cuál es el polo opuesto dialéctico del tedio.” Y más adelante dice: “La esencia del acontecer mítico es retorno. En él, como figura oculta, se inscribe la inutilidad que llevan escrita en la frente algunos héroes del submundo (Tántalo, Sísifo, las Danaides).” Según la lectura de Benjamín de la idea de eterno retorno nietzscheano, el castigo eterno representado en estas figuras míticas, o la eternidad de las penas, vino a remplazar “el lugar que ocupaba la eternidad de un proceso circular.” Walter Benjamín, “El tedio, eterno retorno”, *Libro de los pasajes*, Ed. Rolf Tiedemann, Madrid, Ediciones Akal, 205, pp. 131 y 144. El subrayado es nuestro.

⁵⁰ Jean Clair, *Malinconia*, op.cit., p. 96

El gran *ennui* generaba pues “detalladas fantasías de inminente catástrofe” que luego se verán realizadas hasta el exceso. Ya en el Romanticismo se dejaban presentir la inestabilidad y la conflagración que conocería el siglo XX. “Exteriormente brillante y serena, la *belle époque* estaba amenazadoramente demasiado madura. Anárquicas compulsiones estaban llegando a un punto crítico por debajo de la superficie.”⁵¹ Pero, ¿es “el *ennui* y el anhelo por la disolución violenta un hecho constante en la historia de las formas sociales e intelectuales” una vez estas alcanzan un “umbral de descomposición”, de desestructuración? De momento dejamos planteada la pregunta. Por ahora, haremos un recorrido a través de lo que Sigmund Freud dice acerca de la desilusión (provocada por la guerra), pues consideramos que tales reflexiones son representativas dentro de un universo teórico bastante amplio⁵² y constituyen también un esfuerzo por dar cuenta teóricamente -por otras vías alternas a las del arte y el pensamiento filosófico- de los rasgos propios de aquella sensibilidad del *ennui*, heredada del Romanticismo y exacerbada -pero también alterada- en las primeras décadas del siglo XX con la experiencia de la guerra y del periodo de entreguerras.

2 La desilusión y la transitoriedad

Existe en Sigmund Freud una inquietud por la cultura y por experiencias propias de su época como la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerras que vendrá luego, y dada la magnitud del despliegue y las consecuencias de todo esto, Freud simplemente no puede ser indiferente a ello,

⁵¹ Steiner, *op. cit.* p, 42.

⁵² Por mencionar sólo algunos de los autores que directa o indirectamente se han ocupado de esta sensibilidad moderna, destacaríamos los siguientes tanto de finales del siglo XIX como de la primera mitad del siglo XX: Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*, Georg Simmel y sus diversos trabajos sociológicos y filosóficos, Jean Paul Sartre: *El ser y la nada*, y *La náusea*, Albert Camus: *El mito de Sísifo*, y *La peste*; Walter Benjamín: *El origen del Drama barroco alemán*; y Martín Heidegger, en especial, en seminario de 1929-30, donde dedica buena parte al aburrimiento profundo: *Die grundbegriffe der metaphysik. Welt-endlichkeit- Einsamkeit*, (1929-1930), Frankfurt, Klostermann, 1983. (*Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde, finitude, solitude*, Paris, Gallimard, 1992.).

más aún, nociones tan capitales en su teoría como la de pulsión (*Trieb*)⁵³ – pulsión de vida y pulsión de muerte, Eros y Thanatos- se configuran y consolidan en buena medida -y más allá de la clínica- con lo que la guerra tecnificada viene a constatar sobre la pasión destructiva siempre vigente en el hombre. Pero no es la noción de pulsión de muerte lo que aquí nos retiene junto a Freud en este momento, al menos no directamente, sino, primero, sus ideas acerca de la desilusión que trajo la guerra y segundo, aquel precioso texto suyo sobre la transitoriedad de lo bello. En ambos encontramos elementos para pensar o seguir pensando la cuestión del tedio, del *ennui* o aburrimiento profundo que venimos bordeando con ayuda de la magnífica contextualización que de ella hace Steiner y que recrea también Jean Clair.

⁵³ La comprensión freudiana de la pulsión –“piedra angular” de la metapsicología- se inscribe en una tradición alterna de la filosofía y de las ciencias, una tradición que se remonta a la idea griega de *hybris*, es decir, de la vida como desmesura incontenible; a la idea que Lucrecio especifica -en *De rerum natura*-, como *dine*, como torbellino o caos de movimiento en todas las direcciones; a la idea que en el Romanticismo se sugiere como *Sturm und Drang* (Tempestad e ímpetu); a la idea que la física contemporánea recupera -en recurrencia al *ápeiron*- como indeterminación, o como caos, o aún como catástrofe. Es en esta perspectiva que ha de asumirse la pulsión (*Trieb*) esa noción limítrofe entre lo anímico y lo somático, que cuenta con cuatro elementos básicos: el objeto, la meta, la fuente, y, el más importante y definitorio, el *Drang*, es decir, el empuje, la premura, la urgencia, el ímpetu, la exigencia misma de satisfacción que no cesa, que retorna una y otra vez, ya como Eros, ya como Thánatos o como la conjunción de ambas. Este *Drang* es pues para Freud el carácter o elemento fundamental de la pulsión, es lo que la define, es lo que diferencia a la pulsión misma de términos propios de la física, de la biología, de la economía, a saber, energía, instinto y trabajo, respectivamente. El *Drang* o ímpetu pulsional especifica la comprensión freudiana de la *dýnamis* de la vida en general. Al ser ímpetu, dirección, sentido, el *Drang* es también el reservorio inagotable de posibilidades de la vida, o, también, es una expresión del ansia de infinitud que acosa al hombre en cuanto que viviente, en cuanto que ser condenado a la finitud. En este sentido, la noción de pulsión nos pone ante esa dimensión trágica de lo humano desgarrado entre la infinitud y la finitud. El *Drang*, en cuanto que reservorio de las posibilidades de la vida, es impulso primordial de la vida en sí, anterior a cualquier proceso de representación y de simbolización por las vías del *logos* y de la racionalidad; y, por lo mismo, inconsciente, diferente y autónomo con respecto a cualquier forma de conciencia reflexiva: diferente y contrario a las formas y símbolos de la negación, y contrario también al orden de las significaciones instaurados y reforzados por la cultura en su empresa propia de regular, nombrar, limitar lo impetuoso del hombre. El *Drang* pulsional, conserva pues la resonancia de la *Physis* griega, en cuanto que impulso, empuje que hace brotar desde dentro y totalmente lo que se desprende sin posibilidad de retorno, pero que no es un inútil residuo desechable sino que, en el mismo brotar, se conserva siempre como posibilidad de ser. En este sentido se dirá que la pulsión es lo que se mantiene, lo que permanece aconteciendo, lo que nunca aparece como ya acabado, acontecido, es lo que dándose no acaba de darse, no se consume, permanece en potencia en un presente continuado, lo que siempre retorna produciendo formaciones: sueños, síntomas, obras. Véase Sigmund Freud, *Pulsiones y destinos* (1914), Buenos Aires, Amorrortu Editores, Obras Completas, 1979, vol XIV

En “La desilusión provocada por la guerra”(1915) Freud expresa una de sus más sombrías concepciones de la cultura, manifiesta -no sin una fina ironía- su más cultivado y desapasionado escepticismo frente a la culta Europa que justo en ese momento se debate en la más encarnizada guerra, la misma que pone profundamente en duda “las grandes naciones de raza blanca, dominadoras del mundo y en las que había recaído la conducción del género humano”: ¿Cómo pudieron descender hasta los más bajos peldaños de la eticidad que ellas mismas habían edificado? Resultaba inconcebible que justo esas naciones no lograra al fin “ingeniárselas para zanjar por otras vías las desigualdades y los conflictos de intereses.” Sí, contra todo pronóstico optimista, los más cultos pueblos de Europa, soportes del orgullo de la civilización occidental, se desangraban entre sí en la más brutal de las guerras que haya conocido la humanidad. Sí, en dicha guerra, y de forma inédita, el exterminio se convierte en algo así como una empresa: “Arrasa todo cuanto se interpone a su paso, con furia ciega, como si tras ella no hubiera un porvenir ni paz alguna entre los hombres.” Sí, se dice Freud, la guerra en la que no quisimos creer “ha estallado y trajo consigo... la desilusión.” En efecto, el “ciudadano del mundo culto”, se ve ahora:

...desorientado y perplejo en un mundo que se le ha hecho ajeno, despedazada su patria grande, devastado el patrimonio común, desavenidos y envilecidos sus ciudadanos.

Habría que apuntar algo como crítica a su desilusión. En sentido estricto no está justificada, pues consiste en la destrucción de una ilusión. *Las ilusiones se nos recomiendan porque nos ahorran sentimientos de displacer, y en lugar de estos, nos permiten gozar de satisfacciones.* Entonces, tenemos que aceptar sin queja que alguna vez choquen con un fragmento de la realidad y se hagan pedazos.⁵⁴

⁵⁴ Sigmund Freud, “De guerra y muerte. Temas de actualidad, I La desilusión provocada por la guerra”, (1915), en: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979, vol. XIV, pp. 278, 280 y 282. El subrayado es nuestro.

Si leemos este fragmento al filo de lo que Steiner interpreta en el gran *ennui* –en el cual lee entre líneas el presentimiento o nostalgia de la catástrofe que conocerá el siglo XX-, y al filo también de lo que Clair dice de la melancolía en el arte de entreguerras, e igualmente en sintonía con esas figuras por esencia sin ilusiones que son Bartleby y Soares, diremos que esa constelación afectiva que permanece a través de las épocas como melancolía, acedía, *ennui*, desasosiego, preferencia negativa... lo que nos enseña es justamente –entre otras cosas- el reverso de la ilusión, el sinsentido del cual están pletóricas. Bartleby y Soares y los de su gesta silenciosa desestructuran también el andamiaje de las ilusiones en el cual se sostiene el abanico de las *vanitas*, nos hacen ver las entrañas vacuas de la acción y los buenos propósitos, y el carácter ilusorio en que se soporta el mundo de la producción y el consumo, más aún, nos desarman de la fe en la razón y el buen juicio, delatan nuestra fe en la razón como si de una religión se tratara. Ellos *declinan* o *abdican* el ofrecimiento y la recomendación de hacerse ilusiones, viven a ras de mundo, no les conciernen ni las ilusiones ni, obviamente, las desilusiones, habitan lo neutro cotidiano –sin el sí ni el no, sin juicio moral ni axiología alguna- que ya nos caracterizaba muy bien Maurice Blanchot.

Dos cosas de dicha guerra, dice Freud, provocan desilusión, a saber: la “ínfima eticidad” de los Estados hacia fuera, pese a que hacia adentro se habían mostrado siempre como guardianes de toda ética, y dos, la “brutalidad” de individuos en quienes por ser partícipes de la más elevada cultura no era de esperar que procedieran así. Pero en la revisión que hace de ambas cuestiones, Freud demuestra cuánta hipocresía puede haber en torno a la tal cultura elevada, dice incluso que existen más “hipócritas de la cultura que hombres realmente cultos”, hipócritas en el sentido de que “viven por encima de sus recursos”, alimentando una apariencia de altruismo y amor por las grandes empresas y logros culturales. Es decir que la *des-ilusión* ante la guerra participa de la hipocresía que se niega a reconocer que en realidad las aspiraciones

hostiles, o mejor, la tendencia a la maldad nunca alcanza a ser desarraigada de la vida anímica de los hombres, que las originales mociones pulsionales permanecen, coexisten paralelamente con las más elevadas metas de la civilización y que tales mociones no son ni buenas ni malas, no cabe el juicio moral respecto de ellas. Las pulsiones simplemente *son*, y como tal encuentran destinos posibles en la represión, la denegación, la sublimación, la vuelta contra la propia persona y la transformación en lo contrario (en este caso hablamos por ejemplo de formaciones reactivas al estilo del egoísmo que se torna en altruismo, o del amor que se muda en odio; se trata de pares antitéticos determinantes de la ambivalencia que gobierna la vida anímica). A la luz de semejantes destinos pulsionales no cabe hablar del hombre como enteramente bueno o malo, es un poco de todo.

Una cosa es entonces clara para Freud en la medida en que cuenta con su doctrina o mitología de las pulsiones y es que “la afrenta y la dolorosa desilusión que experimentamos por la conducta inculta de nuestros conciudadanos del mundo en la presente guerra no estaban justificados. Descansaban en *una ilusión de la que éramos prisioneros. En realidad no cayeron tan bajo como temíamos, porque nunca se habían elevado tanto como creímos.* (...) Es probable que no se produjera quiebra alguna en la *eticidad relativa* de los individuos en el interior de su propio pueblo.”⁵⁵ Y es que, en efecto, lo que la guerra pone de presente -y que hemos de reconocer si somos capaces de un mínimo de veracidad y sinceridad como el mismo Freud lo reclama- es que “lo anímico primitivo es imperecedero en el sentido más pleno.” Y de ello dan cuenta tanto los sueños -donde se relajan hasta los elementales principios éticos y morales, los arrojamos fuera de nosotros como si de un vestido se tratara y a la mañana siguiente lo volvemos a vestir- y la enfermedad mental, cuya esencia, a juicio de Freud, “consiste en el regreso a estados anteriores de la vida afectiva y de la función.” Y no cabe duda para el autor que la guerra se incluye aquí

como uno de los eventos donde semejante retorno se muestra a cielo abierto, más aún en ella se muestra cómo el hombre en cada época hace coexistir los mayores logros con lo peor de sí y las más destructivas tendencias que perviven incólumes a la espera de ocasiones en las cuales puedan obtener satisfacción. Sin embargo la guerra no explica por qué se menosprecian y odian a muerte los hombres, eso es bastante enigmático, pero sí parece sugerir que es como si “al reunirse una multitud, por no decir unos millones de hombres, todas las adquisiciones éticas de los individuos se esfumasen y no restasen sino las actitudes anímicas más primitivas, arcaicas y brutales.”⁵⁶

Retengamos pues como un rasgo muy importante del gran *ennui*, y de la melancolización moderna esa especial condición refractaria a la ilusión y la desilusión: a dicha modalidad de la afecto o de la afección no le concierne la desilusión porque no tiene como antecedente la ilusión; no es por desilusión que se cae en el gran *ennui*, no es un elemento de éste la pasión hipócrita en

⁵⁵ *Ibid.*, p. 286. e.s.n.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 287 y 289. Sobre la cuestión de las ilusiones Freud volverá en 1927, en *El porvenir de una ilusión* –que prepara el terreno para *El malestar en la cultura*–, donde en plena exacerbación de la sensibilidad propia de entreguerras, se ocupa con todo rigor de examinar la materia de la cual están hechas la ilusiones, en particular la religión entendida como ilusión; allí revisa su función en la economía anímica de los hombres y los pueblos. Sería muy hermoso, dice Freud con ironía, que “existiera un Dios creador del universo y una Providencia bondadosa, un orden moral del mundo y una vida en el más allá...”, pero sería en extremo llamativo que todo eso fuera como deseamos. Así, toda doctrina religiosa cumple el papel de ilusión y consuelo, y como tal proviene de deseos humanos, y también de la necesidad de protección y seguridad ante lo desconocido. Pero decir ilusión no es decir error, pues de lo que se trata en la ilusión es de “una creencia cuando en su motivación esfuerza sobre todo el cumplimiento de deseo; y en eso prescindimos de su nexa con la realidad efectiva, tal como la ilusión misma renuncia a sus testimonios.” (vol. XXI, p. 31) Toda religión es pues una ilusión, es de suyo indemostrable y por tanto nadie puede ser obligado a tenerla por cierta, de ahí su apelación a la fe. Ahora, también es una ilusión pretender que los pueblos que no hayan sido tocados por sistemas religiosos podrán alcanzar el predominio de la inteligencia sobre la vida pulsional.

También en *¿Por qué la guerra?* (1932-3), texto-respuesta de Freud a una carta de Einstein, el autor regresa a las consideraciones sobre la desilusión que trae la guerra, pero amplía la cuestión a la luz de su doctrina de las pulsiones, pues ya cuenta con los desarrollos introducidos en *Más allá del principio del placer* (1920) –donde se configura propiamente la noción de pulsión de muerte–; en *El yo y el ello* (1923) que implica el paso de la primera a la segunda tópica en la cual se complejiza y dinamiza aún más la noción de aparato psíquico en términos de yo, ello y superyo, mecanismo movido a su vez por la dualidad pulsional erótico thanática; y, sobre todo, tiene muy próximo el texto de *El malestar en la cultura* (1929).

torno a la alta cultura. Ya lo hemos dicho, esta afección se produce a ras de lo cotidiano, y por qué no, digámoslo también, a ras de la más fría consideración de sí y del mundo.⁵⁷

Pasamos ahora otro texto, también de 1915, breve pero intenso, y consagrado como uno de los más bellos textos literarios de Freud, a saber, *La transitoriedad*, donde encontramos o nos permitimos inferir una comprensión del “*dolorido hastío del mundo*” que además contrasta con lo que hemos avanzado hasta el momento. Nos narra Freud un paseo durante el verano de 1913 por una riente campiña, acompañado por “un amigo taciturno” y un joven poeta; éste se queja por la inexorable decadencia que sobrevendrá a toda la belleza que ahora contemplan, pues sabe con certeza que lo grandioso y hermoso que pueda crear el hombre, necesariamente conocerá el declive y está condenado a la destrucción, a perderse en la nada. Y justamente por la conciencia de la caducidad, toda esta belleza resulta carente de valor para el joven poeta.

Freud reconoce que de esta conciencia de la caducidad de lo bello y lo perfecto, pueden surgir dos mociones diversas en el alma. “Una lleva al *dolorido hastío del mundo*, como en el caso de nuestro joven poeta, y la otra a la revuelta contra esa facticidad aseverada.” Freud por su parte no pone en duda la transitoriedad

⁵⁷ En “Duelo y melancolía”, texto de 1914, Freud se ocupa del duelo entendido como “reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.”; es decir, que el duelo aparece como un “afecto normal”, ante la pérdida real de un objeto. La melancolía en vez, es abordada como una patología que se “singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.” Si bien esta comprensión de la melancolía aporta elementos valiosos, como la idea de un objeto inexistente pero eficaz, lo cierto es que esta lectura al patologizarla restringe su capacidad heurística y sólo se podría entender desde la culpabilidad (de ahí, la referencia al autocastigo), lo cual no ayudaría por ejemplo, a discernir la melancolía en el ámbito de la creación artística y literaria... A menos que se convierta al artista en un “caso clínico”, lo cual no es nuestro interés. Ver: *Obras completas, op.cit.*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979. vol. XIV, pp.241 y ss. Véase además, la rigurosa y crítica lectura de Frédérik Pellion sobre los límites y posibilidades de la elaboración freudiana de este asunto en: *Melancolía y verdad*, Buenos Aires, Manantial, 2003.

pero sí le discute al poeta su desvalorización de lo bello y perfecto por el hecho de estar sin embargo arrojado a la caducidad. Al contrario, dice Freud, la transitoriedad de lo bello trae un incremento de su valor: “La restricción en la posibilidad del goce lo torna más apreciable.” De ningún modo ha de empañar nuestro regocijo, pero observa que a pesar de sus argumentos que creía sólidos no logra convencer ni al poeta ni a su taciturno amigo. Supone entonces que existe en “*fuerte factor afectivo que les enturbiaba el juicio*, y más tarde hasta creí haberlo descubierto. Tiene que haber sido la *revuelta anímica contra el duelo* la que les *desvalorizó el goce* de lo bello.” La *representación* de la caducidad de lo bello les dio “a los dos sensitivos un *pregusto de duelo* por su sepultamiento, y puesto que el alma se aparta instintivamente de todo lo doloroso, sintieron menoscabado su goce de lo bello por la idea de su transitoriedad.”⁵⁸

No deja de ser importante esta consideración de Freud sobre lo que llama aquí *pregusto de duelo* por el sepultamiento o pérdida de lo bello, sin duda un objetopreciado por aquellos dos sensitivos. Primero, pareciera que le concede a los sensitivos la capacidad de anticipar, de pre-gustar, en el plano de la sensibilidad el alcance de la devastación y la pérdida de lo bello; pero a la vez considera que ese *pregusto de duelo* enturbia el juicio: ¿No será más bien que se ilumina otro modo de ver más allá de las apariencias para lo cual se niegan quienes persisten en el sano juicio y en el optimismo por la primavera que de todos modos vuelve y por la capacidad de reconstrucción del hombre? Segundo, no es del todo claro cómo Freud plantea que el alma se aparta instintivamente de todo lo doloroso, y de ello saca la consecuencia de que sus amigos sintieron menoscabado su goce de lo bello por su caducidad: O sea, ¿que sentir menoscabado el goce de lo bello es aquí una forma de huida de lo doloroso? Tercero, si de lo que se trata en sus amigos es de un *pregusto de duelo* –por pérdida de un objeto localizable: lo bello, lo perfecto, lo armonioso,

⁵⁸ Sigmund Freud, “La transitoriedad”, (1915), en: *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979, vol. XIV, pp. 309, 310 e.s.n.

la grandeza de la propia cultura...-, ¿cómo no logra Freud convencerles con sus argumentos que buscan demostrar la restauración de lo perdido pero sobre todo el valor de lo bello en sí mismo y en el momento en que se ofrece a nuestra vida sensitiva, es decir que no hace falta que la trascienda y que por tanto lo bello es independiente de la duración absoluta? ¿No será que más bien se trata de un pregusto melancólico, o de -como él mismo lo llama- un *dolorido hastío del mundo*, lo cual es más que un duelo por un objeto o en todo caso diferente y que tiene que ver con algo de mayor alcance como ya lo preveían los poetas del gran *ennui* del siglo XIX?

Bien, por lo menos en este texto Freud deja el duelo no como algo simple sino como “un gran enigma”, pues no es claro por qué es tan doloroso el desasimiento de la libido (de la capacidad de amar en principio concentrada en el yo y que luego fue vertida sobre los objetos, pero cuando estos desaparecen, dicha carga libidinal, afectiva retorna al yo) de los objetos amados, no es claro por qué es un proceso tan doloroso.⁵⁹

Pero un año después de la conversación con sus amigos, llegó la guerra y con ella la devastación de la alegre campiña, el quebranto del orgullo por la patria y la cultura, la caída del respeto por los antepasados gloriosos, el fracaso de la esperanza en superar las diferencias entre los pueblos por vías civilizadas. Desnudó la vida pulsional y sus aspiraciones destructivas que ya se creían sojuzgadas con la educación y el cultivo del espíritu animado durante tantos siglos por los más nobles hombres; y por si fuera poco manchó también la celebrada imparcialidad de la ciencia. Llegó la guerra y “empequeñeció de nuevo nuestra patria e hizo que el resto de la *Tierra fuera otra vez ancho y ajeno*.”

⁵⁹ Ver “Duelo y melancolía”, *op.cit.*

Nos arrebató hartos de lo que habíamos amado y nos *mostró la caducidad de muchas cosas que habíamos juzgado permanentes.*"⁶⁰

Pero el autor es optimista y cree que no es en vano que la libido empobrecida de objetos, ahora, en plena guerra, se vuelque con toda intensidad sobre lo poco que queda en pie, que se traduzca de algún modo en amor a la patria y en ternura por los allegados y orgullo por lo que se tiene en común. Pero lo bello y lo valioso, y ahora perdido para siempre, se pregunta Freud, ¿por caduco y perdido tiene menos valor o ninguno? Y aunque sabe que a muchos les parece que sí, que han perdido todo valor o que se hace insostenible valorarlos como antes de la guerra, Freud sin embargo sigue creyendo lo contrario -como en el diálogo con aquellos dos sensibles-; afirma que quienes creen que los bienes bellos y perfectos pierden valor por ser frágiles y perecederos están equivocados, más aún, parecen dispuestos a una *"renuncia perenne porque lo apreciado no acreditó su perdurabilidad"*, es decir, estos se hallan *"simplemente en estado de duelo por la pérdida"*. Sabemos que el duelo por doloroso que pueda ser, *expira de manera espontánea.*"⁶¹ Pues en el duelo la completa renuncia a todo lo perdido, coincide con la extinción del duelo mismo y con ello la liberación de la libido que ahora puede orientarse -si estamos "jóvenes y capaces de vida"- hacia otros objetos dignos de amor, "tanto o más apreciables" que los perdidos. Para Freud, "cabe esperar" que sea así suceda con las pérdidas que deja la guerra.

Con solo que se supere el duelo, se probará que *nuestro alto aprecio por los bienes de la cultura no ha sufrido menoscabo por la experiencia de su fragilidad*. Lo construiremos todo de nuevo, todo lo que la guerra ha destruido, y quizá sobre fundamento más sólido y más duraderamente que antes.⁶²

⁶⁰ *Íbid.*, p. 311, e.s.n. Sí, la guerra potencia aún más, el *sentimiento de desierto* que ya Nietzsche presintiera en el fragmento que comentábamos arriba, en la sección dedicada al gran *ennui*, y tal vez saca también a flote otro tipo de embriaguez que el mismo Nietzsche no incluye entre sus consideraciones.

⁶¹ *Íbid.*, p. 311. e.s.n.

⁶² *Íd.*, e.s.n.

Casi diríamos que para Freud el duelo por las pérdidas es lo de menos, es secundario, ya vendrán otros objetos tanto o más apreciables para el yo, lo más importante es que el *alto aprecio por los bienes de la cultura no ha sufrido menoscabo*. ¿Estamos ante el más consumado optimismo frente al hombre -lo cual es irónico después de haber reconocido ya la arcaica pero vigente disposición pulsional de éste- o estamos ante una paradójica actitud que apuesta por la superioridad del intelecto y del juicio que no pueden verse opacados ni enturbiados ni por el preguiso del duelo ni por el proceso mismo del duelo ni, en general, por el dolorido hastío que produce en los sensibles la experiencia de la fragilidad y caducidad del hombre y los objetos?

Paradójicamente, Freud cree y espera en el intelecto, y ni la guerra ni el periodo de entreguerras le hace declinar en ello. No de otro modo sería entendible el raptó de optimismo -que exhibe al final de este texto- y que funda en lo que él denomina *nuestro alto aprecio por los bienes de la cultura* que se ha mostrado refractario a todo menoscabo, es decir, que esta alta valoración de los bienes de la cultura sobrepasa con mucho la fragilidad a la que están condenados los mismos bienes. Es decir, que este alto aprecio por los bienes de la cultura hacen de Freud de nuevo un hombre de ilusiones, sin que ello lo incluya entonces entre los “hipócritas de la cultura” que conciben, como algo posible, al hombre culto y desprovisto -o incluso, más allá- de la primitiva condición de sus pulsiones, sino que de algún modo Freud nos muestra al final de este texto su ilusión, su espera en poder reconstruirlo todo de nuevo, en no caer en la renuncia perenne dada la transitoriedad de lo máspreciado, en no prolongar el estado de duelo por la pérdida. Esta confianza quizá le impide ver lo que ven su amigo taciturno y silencioso y el joven poeta, en quienes lo que estaba vulnerado de antemano era dicho aprecio o valoración por los bienes culturales: para estos dos sensibles, el sólo hecho de avizorar o hacerse una representación de la pérdida de tales objetos ya les hace poner en cuestión su valor. Pero

también pueden ver el desierto de la devastación en todo sentido que implica una guerra, los peligros de la sociedad industrial, la imposibilidad de reconstruirlo todo, más aún la desfundamentación que trae la modernidad y la consecuente falta de lugar para asentar el obrar humano –de lo cual hablará luego Heidegger-. Estos dos sensibles, en su pregusto de duelo, atisban justo la penuria, justo la falta de fundamento sólido y duradero, para ellos quizá no cabe esperar un fundamento más sólido y más duradero para el obrar del hombre; con su *dolorido hastío del mundo* –que no puede ser reducido a mera renuncia perenne porque los preciados bienes no han superado la prueba de la caducidad, ni a una mera cuestión de duelo por la pérdida- **se adelantan** al Freud que cree en la ciencia y que no acepta menoscabo del valor de los bienes por más que sean frágiles y perecederos, pues por duro que sea el duelo por su pérdida, cree posible remplazarlos.

De igual modo, y doce años más tarde, Freud vuelve a declarar del modo más paradójico –por más que apele a la ironía- su voto de confianza en el intelecto. En el último capítulo de *El porvenir de una ilusión* (1927) declara:

No importa cuán a menudo insistamos y con derecho, en que el intelecto humano es impotente en comparación con la vida pulsional. Hay algo notable en esa endebles; *la voz del intelecto es leve, mas no descansa hasta ser escuchada*. Y al final lo consigue, tras incontables, repetidos rechazos. Este es uno de los pocos puntos en que es *lícito ser optimista respecto del futuro de la humanidad*, pero en sí no vale poco. (...) Nuestro Dios Logos realizará de estos deseos [el amor entre los seres humanos y la limitación del padecimiento, igualmente anhelados por la religión] lo que la naturaleza fuera de nosotros nos consienta, pero muy paso a paso, sólo en un futuro impredecible y para nuevas criaturas humanas. (...) Creemos que el trabajo científico puede averiguar algo acerca de la realidad del mundo, a partir de lo cual podemos aumentar nuestro poder y organizar nuestra vida. (...) No; nuestra ciencia (el psicoanálisis) no es una ilusión (como sí lo es la religión). Sí lo sería creer que podríamos obtener de *otra parte* lo que ella no puede darnos.⁶³

⁶³ Sigmund Freud, “El porvenir de una ilusión” (1927), en: *Obras Completas* Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979, vol. XXI, pp. 52-55. El subrayado es nuestro. Véase además, Silvia

Sin embargo esta confianza parece vacilar en alguna medida, dos años más tarde, en el *Malestar en la cultura* (1929). Freud avanza allí desde la pregunta por la cultura, y encuentra en la disposición pulsional destructiva del hombre, el obstáculo más poderoso contra el cual ella tropieza. Es decir, que de un lado el Eros busca congrega a los humanos en grandes conglomerados, de otro lado, a ese programa se opone la "pulsión agresiva natural (subrogado principal de la pulsión de muerte) de los humanos, la hostilidad de uno contra todos y todos contra uno. (...) Esta lucha [Eros-Thánatos] es el contenido esencial de la vida en general, y por eso, el desarrollo cultural puede caracterizarse sucintamente como la lucha por la vida de la especie humana."⁶⁴ Es decir, que el malestar

Tubert, "El pensamiento crítico de Freud", *Malestar en la palabra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. Lo que resulta interesante es que esa "otra parte" de donde se puede obtener algo que la ciencia no puede dar, esa otra parte no es necesariamente el ámbito de la religión. Y el mismo Freud acepta que los poetas se adelantan y nos aportan o nos abren un espacio de comprensión inédito y por fuera de los marcos de la ciencia y la razón. Es decir, que el interés de Freud por el arte no se circunscribe sólo a un afán por defender e ilustrar su doctrina a partir de allí, ni por extraer una prueba de verdad, sino que en sus diversas incursiones por el arte también muestra los límites de su teoría y deja planteadas cuestiones que dan qué pensar tanto en su campo teórico como en el amplio campo de la reflexión estética y el pensamiento literario filosófico. Desde muy temprano en su obra, Freud mira hacia el arte; así, en *El delirio y los sueños de la "Gradiva" de W. Jensen*, se pregunta: "¿Con qué material y por qué caminos y procesos ese material fue llevado hasta la creación poética?" Pero antes, en el mismo texto, y apoyado en la escena primera del acto primero de *Hamlet*, de Shakespeare, donde se dice: "Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, de las que se sueña en tu filosofía", Freud se detiene en esta advertencia para reconocer también que son los poetas los que "suelen saber [de esa] multitud de cosas entre el cielo y la tierra con cuya existencia no sueña nuestra sabiduría académica", y que "en la ciencia del alma se han adelantado [los poetas] grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia". (*El delirio y los sueños de la "Gradiva" de W. Jensen*, (1906) vol. IX, p. 8). Es decir, ¿qué es lo que constituye la obra de arte y cómo la hace el artista? En *El creador literario y el fantaseo* (1908), Freud se ocupará de la creación, la imaginación y el deseo, donde propone una intelección de la creación como *creación* de mundos a través de la *imaginación* para satisfacción del *deseo*. Pero todavía hay más, Freud acepta que "el goce, la creación y el contenido artístico constituyen un campo inexplorado por el psicoanálisis." (*El interés por el psicoanálisis* (1913), vol. XIII, p. 189), y acepta también que "la esencia de la operación artística es inasequible mediante el psicoanálisis" (*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* (1910), Vol. XI, p. 126); y que, "por desdicha, el análisis debe rendir sus armas ante el problema del creador literario", o, en otras palabras, el "el talento artístico no es analizable" (*Dostoevski y el parricidio* (1927) vol. XXI, p. 175). En un texto previo había dicho algo similar, a saber: el psicoanálisis por sí mismo no se encamina a indagaciones estéticas pues "trabaja en otros estratos de la vida anímica y tiene poco que ver con esas mociones de sentimiento amortiguadas, de meta inhibida (...) que constituyen casi siempre el material de la estética." (*Lo ominoso* (1919) vol. XVII, p. 219). Todos los subrayados son nuestros.

⁶⁴ Sigmund Freud, "El malestar en la cultura", en: *Obras completas, op.cit.*, pp. 117-18, vol. XXI

tiene que ver con el irremediable antagonismo entre las exigencias de la pulsión y las restricciones que la cultura impone a las mismas: si tantas son las renunciaciones impuestas como condición para habitar en la cultura es apenas entendible la incomodidad y el malestar de los individuos en ella. Freud se adentra luego en lo que es la génesis del sentimiento inconsciente de culpa, a saber, la introyección originaria de las tendencias agresivas, cuyo destino será la formación del superyo: guarnición militar dentro de la ciudad conquistada, instancia que se apropia de la agresividad a fin de volcarla sobre el yo para someterlo. Y a la tensión insalvable entre esa fracción del yo emancipado y el yo dominado, será a lo que Freud denomine *conciencia de culpa* o sentimiento inconsciente de culpa, que se exterioriza como necesidad de castigo, es decir que no se discierne como tal sino que permanece en gran medida inconsciente o sale a la luz como sensación de malestar o como descontento para la cual el individuo busca otras motivaciones. Freud lleva lejos esta tesis, hasta decir que es justo este “el problema más importante del desarrollo cultural”, pues “el precio del progreso cultural debe pagarse con el déficit de dicha provocado por la elevación del sentimiento de culpa.”⁶⁵ Obviamente, no entraremos a revisar esta cuestión que es tal vez una de las más espinosas de la teoría Freudiana en la que se develan profundas filiaciones de su teoría con la tradición judeocristiana: Freud no puede pensar al hombre sin la noción de culpa -ni en lo individual de la clínica de las neurosis (véase por ejemplo su noción de complejo de Edipo y complejo de castración), ni en lo colectivo (como lo ilustran textos como *Tótem y tabú*, *Psicología de las masas y análisis del yo*, y por su puesto este de *El malestar en la cultura*)-. Sobre esta discutible cuestión se han realizado excelentes trabajos, entre otros, como el de Evelyn Pewzner, *El hombre culpable*, donde se muestra cuán problemática es la noción de culpa dentro del edificio teórico freudiano pues conlleva a lecturas tan forzadas como las del mito de *Edipo Rey* de Sófocles y a una fabulación -sobre los orígenes de la familia humana- tan discutible como la que se plantea en *Tótem y tabú*; y ni qué decir de

⁶⁵ *Ibid.*, p.130

las finas discusiones al respecto tanto del Michel Foucault en la *Historia de la sexualidad* como de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El antiedipo*. Pero, insistimos, no está en el propósito de este trabajo ahondar en esta cuestión de la culpa, aunque más adelante, cuando vayamos al texto de *Duelo y melancolía*, veremos que allí Freud recurre igualmente a la culpa y eso produce inevitables sesgos en la mirada.

Volvamos pues a lo que nos interesa de *El malestar en la cultura*, a saber, la advertencia sobre la pulsión de muerte como la peor amenaza contra la cultura. Frente a esta pasión destructiva, indesarraigable del hombre, Freud –en el último párrafo del texto– deja abierta la cuestión de si el desarrollo cultural logrará un día dominarla, pues el exterminio de la especie es una amenaza creciente, sobre todo si se tienen en cuenta los medios técnicos disponibles: *los hombres “lo saben; de ahí buena parte de la inquietud contemporánea, de su infelicidad, de su talante angustiado.”* Este final nos resulta contrastante con el otro final de *El porvenir de la ilusión*, pues ahora concede algo importante, y es que, de la posibilidad enorme de destrucción masiva agenciada por el propio hombre, con su propia inventiva a disposición de ese fin, de esa posibilidad que se abre clara e inocultable para los hombres, de allí les viene *la inquietud y el talante angustiado...* Acaso esté ahora Freud en otra condición para reconocer que sus dos amigos sensibles de 1913 preveían algo más, y en condición también para dudar de si la cuestión –ante la devastación de la guerra– sea elaborar un duelo por la pérdida de objetos valiosos –duelo que por doloroso que parezca *expira de manera espontánea*–. Parece claro que aquí Freud no apostaría tan fácil por la leve voz del intelecto. De hecho apela directamente –en la última frase agregada al texto en 1931, cuando Hitler avanza firme como amenaza real– al Eros: *“ahora cabe esperar que el otro de los “poderes celestiales”, el Eros eterno, haga un esfuerzo*

para afianzarse en la lucha contra su enemigo igualmente mortal. ¿Pero quien puede prever el desenlace?" ⁶⁶

⁶⁶ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (1929), vol, XXI, p. 140. e.s.n.

3. El tedio o el largo durar de lo igual

Quien tiene dioses nunca tiene tedio. El tedio es la falta de una mitología. (..) Sí, el tedio es eso: la pérdida, en el alma, de su capacidad de engañarse, la falta, en el pensamiento, de la escalera inexistente por donde sube segura la verdad.

Libro del Desasosiego, (fr. 287)

Fernando Pessoa no es ajeno pues a esta tradición donde la cadencia del tedio tiene amplias resonancias a la vez que importantes derivaciones teóricas, poéticas y artísticas, como lo hemos esbozado valiéndonos del recorrido que hace Steiner y de las importantes y paradójicas derivaciones de Freud.⁶⁷ Pessoa por su parte, pese a que dedica el libro de su vida al desasosiego, sólo bordea el tedio, al cual aún siendo tal proclive no sabe qué es, lo deslinda eso sí del pesimismo, y expone vivencias en las que el tedio le domina: o bien obligándole a consagrarse a la pura actividad de mirar o bien le obliga a escribir. Pero hay un rasgo destacado en sus vivencias del tedio y es el enrarecimiento del tiempo, el vaciamiento de éste. El tedio como una de las enfermedades del tiempo, en el sentido que le da Vladimir Jankélévitch; o como dirá Heidegger, el tedio o aburrimiento profundo, *Langeweile* (*lange* –mucho o largo tiempo, estiramiento del tiempo- y *weile* –espacio o lapso de tiempo desocupado-).

En “¿Qué es metafísica?” (1929), Heidegger -al hilo de la pregunta por “¿Qué es la nada?”, y de si esta supone la negación de la totalidad de lo ente, y de cómo

⁶⁷ Como ya vimos, Freud no se ocupa del tedio ni del aburrimiento, a no ser en sus estudios sobre la histeria donde de pasada habla, como también lo hace su colega Joseph Breuer, del letargo y la innata capacidad de algunos individuos para permanecer todo el día en una silla, así como de la función de la abulia y del aburrimiento en la histeria, y del “*taedium vitae* probablemente no tomado en serio” por parte de la célebre histérica Dora. Véase: *Estudios sobre la histeria* (Breuer y Freud, 1893-5) vol. II, y *Fragmentos de análisis de un caso de histeria* (1905). Es decir que Freud ve y escucha solo aquella manifestación del tedio en la mujer burguesa, en sus histéricas que quizá no se tomaban en serio. Llama la atención que Freud no escuchase el tedio de los Románticos ni de sus contemporáneos; claro que tampoco estaba obligado a hacerlo, no entraba en el campo de sus intereses. Pero sí parece claro que allí donde los poetas reconocen el

podemos nosotros, seres finitos, hacer accesible en conjunto de lo ente en su totalidad-, le dedica especial atención a la angustia (*Angst*) en cuanto que estado de ánimo fundamental donde la nada se revela. Pero justo antes, breve, pero contundentemente alude a otro estado de ánimo, que no califica de fundamental, pero estado de ánimo al fin y al cabo, es decir, un estado que indica un modo como uno “está”, y que al invadirnos plenamente hace que nos encontremos “en medio de lo ente en su totalidad”. Ese otro estado de ánimo es pues, “el tedio profundo, que va de aquí para allá en los abismos del *Dasein* como una niebla callada, reúne a todas las cosas y a los hombres y, junto con ellos, a uno mismo en una común y extraña indiferencia. Este tedio revela lo ente en su totalidad.” Pero también en el estado de la alegría se revela lo ente en su totalidad. Sin embargo, ambos estados de ánimo (*Gestimmtsein*: “estar entonado”, traduce Félix Duque⁶⁸), no sólo desvelan lo ente en su totalidad o conducen al *Dasein* ante lo ente en su totalidad, (en cuanto que ser-en medio de lo ente en su totalidad, donde el “todo” de lo ente nos *sobrecoge*) sino que también ese desvelar es un “acontecimiento fundamental de nuestro

tedio, Freud ve duelo perenne, o dolorido hastío del mundo como el que intuye en su amigo poeta en *La transitoriedad*.

⁶⁸ Duque, Félix, “Los humores de Heidegger. Teoría de las tonalidades afectivas”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 49, Barcelona, 2001, p. 104. Este texto es muy importante porque precisa bien lo que Heidegger elabora en torno a la noción de estado de ánimo (*Stimmung*, que Duque traduce como tonalidad afectiva) y sobre todo la noción de estado de ánimo fundamental o tonalidad afectiva fundamental (*Grundstimmung*) Véase también Martín Heidegger, *Ser y tiempo*, Madrid, Editorial Trotta, 2003. Aquí, en el párrafo 29: “El *Dasein* como disposición afectiva”, se indica que aquello que cotidiana y ónticamente denominamos estado de ánimo o temple anímico, es lo que ontológicamente se denomina “disposición afectiva” (*Befindlichkeit*), expresión con la cual se indica que el *Dasein* siempre se encuentra en un estado afectivo. Pero esto no se ha de confundir con un estado psicológico. Incluso la indeterminación afectiva (*Verstimmung*) -monótona e incolora- no debe confundirse con una nada, pues justo en ella el *Dasein* se torna tedioso para sí mismo, en dicha indeterminación, el ser del Ahí se convierte en “una carga. ¿Por qué? No se sabe. Y el *Dasein* no puede saber tales cosas, porque las posibilidades de apertura del conocimiento quedan demasiado cortas frente al originario abrir de los estados de ánimo...” (pp.158-9) El estado de ánimo manifiesta pues el modo “cómo uno está y cómo a uno le va”. Pero dicho estado o disposición no nos viene de fuera o de dentro, simplemente nos sobreviene como forma del estar-en-el-mundo. Es decir que no se vincula primariamente con lo psíquico, “no es un estado interior que luego, en forma enigmática, se exteriorizara para colorear las cosas y las personas”, no se trata de eso, sino de un “modo existencial fundamental de la aperturidad cooriginaria del mundo, la coexistencia y la existencia, ya que esta misma es esencialmente un estar-en-el-mundo.” (p. 161) Pero todavía hay más, sólo en la medida en que los sentidos pertenecen ontológicamente a un ente cuyo modo de ser es tal “estar-en-el-mundo en disposición afectiva, pueden ser “tocados” y “tener sentido para”... de donde es preciso “confiar el descubrimiento primario del mundo al mero estado de ánimo”, pues ni la más pura intuición podría descubrir, por ejemplo, lo amenazante.

ser-aquí. “Pero, precisamente cuando los estados de ánimo *nos conducen* de este modo *ante lo ente en su totalidad, nos ocultan la nada* que estamos buscando.”⁶⁹

Y, advierte Heidegger, no basta con negar ese ente en su totalidad –develado en un estado ánimo- para que la nada se revele, pues eso sólo ocurriría “en un estado de ánimo que develase la nada según el sentido más propio de su desvelamiento.” Y ese estado de ánimo que acontece en el *Dasein* es la angustia, estado (raro, esporádico, que acontece solo en algunos instantes) en el cual la nada se devela, o en otras palabras, en la angustia el *Dasein* es llevado ante la propia nada. La angustia es pues el estado de ánimo fundamental que no se confunde con el miedo⁷⁰, que siempre es miedo de este o aquel otro ente determinado, o sea que el miedo responde a un “de qué” y a un “por qué” delimitables, mientras que la angustia es indeterminada, no conoce su objeto, es la imposibilidad misma de determinabilidad. En el miedo hay un afán por salvarse de esto o de aquello que produce miedo, un afán hasta “perder la

⁶⁹ Martín Heidegger, “¿Qué es metafísica?” (1929), en: *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 98-99. e.s.n. Sobre lo particular del aburrimiento, Heidegger volverá en *Introducción a la metafísica*, donde, junto con la desesperación y el júbilo, el aburrimiento, aparece como el afecto originario donde se hace sentir el “oculto poder” de la pregunta fundamental de la metafísica. Pero será, sobre todo, en su seminario de invierno 1929-30 donde Heidegger le dedique una larga reflexión al *Langeweile*, haciendo de éste el eje central del seminario. Se trata de *Die grundbegriffe der metaphysik. Welt-endlichkeit- Einsamkeit*, (1929-1930), Frankfurt, Klostermann, 1983. (*Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde, finitude, solitude*, Paris, Gallimard, 1992.) La importancia de este seminario, aun no traducido al español, parece no haberse reconocido hasta ahora; sin embargo, Giorgio Agamben se vale de este seminario en su texto *Lo abierto; el hombre y el animal* (Valencia, Pre-textos, 2005), donde, como veremos más adelante, retoma de esta noción de aburrimiento profundo sus dos momentos esenciales, a saber: el ser-dejado-vacío, y el ser-desado-en-suspenso. Véase también el texto citado del profesor Félix Duque, “Los humores de Heidegger. Teoría de las tonalidades afectivas”, sobre todo la nota 39, donde el autor señala dos formas del *Langeweile* en el seminario de Heidegger de 1929-30, *Die grundbegriffe der metaphysik. Welt-endlichkeit- Einsamkeit* (cap. 5, N° 37 y ss) en cuanto que “estar aburrido por algo” y el “aburrirse en una situación”, las cuales, experimentadas en su radicalidad conducen al aburrimiento profundo (*die tiefe Langeweile*) que Heidegger elevaría a la condición de tonalidad afectiva fundamental (*Grundstimmung des gegenwärtigen Daseins*), la cual, señala el profesor Duque, “ahora parece sustituir a la angustia”, pero que será preciso tomar dicho texto en su justa medida por cuanto está profundamente influido por los acontecimientos de la época (*crack* de 1929 y fracaso de la república de Weimar), por lo cual “difícilmente pueden ser tomadas sus concepciones como investigaciones *fenomenológicas* válidas al menos relativamente para otro tiempo y lugar.”

⁷⁰ Véase, Martín Heidegger, *Ser y tiempo*, parágrafo 30: “El miedo como modo de la disposición afectiva”.

cabeza” como dice Heidegger; en la angustia por el contrario, no hay nada más ajeno a ella que semejante estado de confusión, en ella reina la claridad –la “Clara noche de la angustia”-, a “la *angustia la atraviesa una calma muy particular*” y que alude o se vincula con la nada que se devela, que hace presencia y nos deja sin palabra, pues justamente en la angustia “se siente uno extraño”⁷¹ sin poder decir ante qué exactamente se siente uno *extraño*:

Uno se siente así en su conjunto. *Todas las cosas y nosotros mismos nos hundimos en la indiferencia**. Pero esto no en el sentido de una mera desaparición, sino en el sentido de que, cuando se apartan como tales, las cosas se vuelven hacia nosotros. Ese apartarse de lo ente en su totalidad, que nos acosa y nos rodea en la angustia, nos aplasta y nos oprime. No nos queda ningún apoyo. Cuando lo ente se escapa y desvanece, sólo queda y sólo nos *sobrecoge ese ningún*.

La angustia revela la nada.

“Estamos suspensos” en la angustia. Dicho más claramente: es la angustia la que nos mantiene en suspenso, porque es ella la que hace que escape lo ente en su totalidad. (...) en la conmoción que atraviesa todo ese estar suspenso, en el que uno no se puede asir a nada, ya sólo queda el puro ser-aquí.⁷²

Que lo ente en su totalidad se escape es el modo como “nos acosa la nada, en su presencia enmudece cualquier pretensión de decir que algo “es”. Que sumidos en medio de la extrañeza tratemos a menudo de romper esa “calma vacía”, mediante una charla insustancial no hace sino demostrar la presencia de la nada.” Sin embargo, si bien todo esto es una caracterización de la angustia – valiéndonos de las sugerencias del propio Heidegger y de la lectura, por ejemplo, de Giorgio Agamben-, no podemos dejar de señalar, una proximidad entre el *tedio* o *aburrimiento profundo* y la *angustia* en cuanto que disposiciones o estados afectivos, lo que nos permite avanzar en la intelección del primero de ellos. Dice Heidegger que el tedio profundo revela lo ente en totalidad, y “*reúne*

⁷¹ *Extraño*: *ubheimlich*, adjetivo que califica temores inexplicables, sentimiento de rareza y desasosiego. La raíz *hein*, según indicación de los traductores, implica un estar fuera de casa, extraño a uno mismo. Martín Heidegger, “¿Qué es metafísica?”, p. 100, nota 14.

* Valga resaltar aquí, que en la edición de 1949 de este texto, Heidegger, agrega una nota que dice respecto de la indiferencia en este caso: “lo ente ya no habla”

⁷² *Ibid*, p. 100. e.s.n.

a todas las cosas y a los hombres y, junto con ellos, a uno mismo *en una común y extraña indiferencia*.” Aquí, el todo de lo ente nos sobrecoge, a la vez que oculta la nada. En la angustia, entre tanto, el Dasein es llevado ante la propia nada, es decir, ya no es lo ente en su totalidad lo que se manifiesta sino la nada - haciendo que escape lo ente en su totalidad- dejándonos suspensos en el puro ser-aquí y sin nada a que poder asirnos. Pero lo que más llama la atención es que en la angustia, en tanto uno se siente *extraño* en su conjunto, “*todas las cosas y nosotros mismos nos hundimos en la indiferencia*.” Resaltamos esta proximidad porque intentamos ver aquí, qué es lo que hace sea la angustia, y no otra disposición o estado afectivo, la que tiene para Heidegger la condición de disposición afectiva *fundamental*.

Sobre la indeterminación de la angustia, ya en 1927, en el párrafo 40 del *Ser y tiempo* señalaba: “La disposición afectiva fundamental de la angustia como modo eminente de la aperturidad del *Dasein* (...). El ante-qué de la angustia es enteramente indeterminado. Esta indeterminación no sólo deja sin resolver cuál es el ente intramundano que amenaza, sino que indica que los entes no son en absoluto ‘relevantes’.” Es decir, que en la angustia, el mundo “adquiere el carácter de una *total insignificancia*.” Lo cual hará decir a Heidegger que en la angustia:

...lo amenazante no está *en ninguna parte*. La angustia no sabe qué es aquello ante lo que se angustia. Pero “en ninguna parte” no significa simplemente “nada”, sino que implica la zona en cuanto tal, la aperturidad del mundo en cuanto tal para el estar-en esencialmente espacial. La angustia se angustia “por” y “ante” “el estar-en-el-mundo”. Y esta identidad del ante-qué y del por-qué propios de la angustia es extensivo al angustiarse mismo, pues éste, en “cuanto disposición afectiva, es un modo fundamental del estar-en-el-mundo. La identidad existencial del abrir y lo abierto, de tal manera que en este último queda abierto el mundo como mundo y el estar-en en tanto que poder-ser aislado, puro y arrojado, deja en claro que con el fenómeno de la angustia se ha hecho tema de interpretación una disposición afectiva eminente.”⁷³

⁷³ Martín Heidegger, *Ser y tiempo*, Madrid, Editorial Trotta, 2003. pp.208-9. e.s.n.

La angustia aísla y abre al Dasein como ser posible, lo abre hacia aquello que sólo él puede ser desde sí mismo “y en cuanto aislado en el aislamiento.”

En la disposición afectiva de la angustia “uno se siente desazonado.” Es decir, “en la peculiar indeterminación del “nada y en ninguna parte” en que el Dasein se encuentra cuando se angustia. Pero la desazón [*Unheimlichkeit*] mienta aquí también el no-estar-en-casa [*Nichtzu Hause-sein*].”⁷⁴ Y no-estar-en-casa supone, paradójicamente, arrancar al Dasein del cotidiano, familiar y pretendidamente seguro *estar como en casa*, es decir, en la angustia “la familiaridad cotidiana se derrumba” y el Dasein es traído de vuelta, de retorno, quedando así “aislado *en cuanto estar-en-el-mundo*”. Es decir que en la angustia el *Dasein* regresa “de su cadente absorberse en el ‘mundo’ ”; por tanto, ¿la angustia es algo así como una alteración, trastorno o suspensión de la *caída* del Dasein? En otras palabras, ¿supone la angustia un arrancar al Dasein de su cotidiano absorberse en los

⁷⁴ *Ibid.*, p. 210. En una nota al respecto, el traductor Jorge Eduardo Rivera, señala: “Uno se siente desazonado” (*ist einem unheimlich*), literalmente *unheimlich* significa terrible, pero etimológicamente quiere decir “que no tiene hogar”. De donde lo terrible de la angustia es estar como fuera de todo lugar, sin morada, sin donde estar. Por esto, la palabra inhóspito, utilizada por José Gaos, en su traducción de *Ser y tiempo*, para traducir *unheimlich*, no es adecuada porque indica el carácter que tiene un lugar que no es acogedor, mientras que desazón “expresa justamente la terribilidad producida por un estar fuera de tiempo, fuera de sazón.” *Ser y tiempo*, p. 483. Pero no queremos dejar pasar aquí la referencia al valiosísimo texto de Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (1919), y que conocemos en español bien como *Lo ominoso* o bien como *Lo siniestro*. Allí, Freud designa esta cuestión como un ámbito particular de la estética, bastante marginal por cierto, y al cual se quiere aproximar, pese a que no es propio de psicoanalistas sentirse proclives a indagaciones estéticas. Sin embargo, en este caso se atreve, y lo hace a condición de indagar –y para ello separa lo ominoso del vivenciar y lo ominoso en la creación literaria- sobre las condiciones bajo las cuales nace dicho sentimiento de lo ominoso, que “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror”. Pero se tropieza de entrada con un importante rasgo de esta “palabra-concepto”, y es que no se la puede definir de manera tajante, no es unívoca, y remite a dos universos no opuestos pero sí ajenos entre sí, es decir que lo “*heimlich* deviene *unheimlich*”, lo familiar deviene extraño, de algún modo, la segunda es una variedad de la primera. Remitimos pues a este texto porque hallamos en él importantes elaboraciones precisamente sobre la angustia, que bien pueden abrir espacio a una fecunda discusión con las elaboraciones de Heidegger que venimos rastreando, y que obviamente aquí no alcanzamos a desarrollar. Véase: Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en: *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979. Y, a su vez, acerca de una sugerente lectura de este texto, remitimos también a Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001.

entes del mundo, desde los cuales suele interpretarse olvidando su ser más propio? Más aún, ¿es la angustia la única disposición afectiva en la cual el Dasein es arrancado de su cadente imbuirse en los entes del mundo o de qué modo puede ser arrancada también en la disposición afectiva del tedio profundo? Dejamos estas cuestiones planteadas.

En la angustia, el estar aislado en cuanto estar-en-el-mundo, dicho *estar-en* cobra el “modo” existencial del *no-estar-en-casa* [*Un-zuhause*]. Es lo que se quiere decir al hablar de “desazón” [*Unheimlichkeit*]. Es decir, aclara Heidegger, que la caída del Dasein no huye pues ante ningún ente intramundano, sino justo y exactamente ante esta condición originaria del Dasein mismo, a saber, la extrañeza respecto de sí, “la desazón que se encuentra en el Dasein en cuanto estar-en-el-mundo arrojado y entregado a sí mismo en su ser. Esta desazón persigue constantemente al Dasein y amenaza, aunque no en forma explícita, su cotidiano estar perdido en el uno.” Ontológico existencialmente hablando, la desazón que amenaza al Dasein proviene de él mismo, amenaza que cotidianamente, el Dasein enfrenta en el “cadente darse la vuelta, que atenúa el no-estar-en-casa.” Y es este *no-estar-en-casa*, esa extrañeza o desapropiación (*Enteignis*), esa condición *Unheimlichkeit*, esa desazón, lo que a juicio de Heidegger ha de ser “concebido ontológico-existencialmente como el fenómeno más originario.”⁷⁵ Y volvemos aquí a nuestra inquietud por el desasosiego o tedio profundo: ¿No constituye éste también un modo como dicho *no-estar-en-casa* se pone de manifiesto, y nos adviene afectivamente? ¿No cabe decir que el tedio profundo es un modo de acoger el fenómeno originario del no-estar-en-casa? O, por el contrario, ¿habría que decir que el tedio profundo -estado o disposición afectiva en la que se revela lo ente en su totalidad- es también una expresión del cadente darse la espalda atenuando así la desazón, el no-estar-en-casa? Esto sería un exabrupto, porque si hay algo más o menos claro es que no podemos hablar de tedio profundo sin desazón, sin extrañeza, sin ese sustraerse

o arrancarse el Dasein del común y cotidiano absorberse en los entes del mundo. Entonces, ¿cuál es propiamente el matiz entre angustia y tedio profundo, qué los diferencia, acaso el modo de vincularse o no vincularse con la nada, con el desasimiento? Son inquietudes que saltan a medida que avanzamos en la lectura de Heidegger -y que dejamos planteadas- pero también a medida que retornamos al *Libro* de Soares y encontramos pasajes como el siguiente donde el tedio profundo o desasosiego yace en un mismo espacio con la angustia. Nos habla de “las horas de angustia sutil” en las que todo parece “dicho en otro lenguaje, incomprensible, sonidos de sílabas sin forma”; en estas horas “se nos vuelve imposible, hasta en sueños, ser amante, ser héroe, ser feliz. (...) La vida está hueca, el alma está hueca, el mundo está hueco. Todos los dioses mueren de una muerte mayor que la muerte. Todo está más vacío que el vacío. Es todo un caos de cosas ningunas.” El vaciamiento del mundo se le revela a Soares a través de casas, caras, gestos... todo igualmente inexpresivo. Todo está muerto, reina el silencio. Y en el fondo de su alma, “una congoja intensa e invisible, una tristeza como el ruido de quien llora en un cuarto oscuro.” (fr. 277, pp. 232-3)

Volvamos, sin embargo, a Heidegger, quien nos dice que si bien es “esencial a toda disposición afectiva abrir siempre el estar-en-el-mundo en su totalidad”, sin embargo, “sólo en la angustia se da la posibilidad de una *apertura privilegiada, porque ella aísla*. Este aislamiento *recobra* al Dasein sacándolo de su caída, y le revela la propiedad e impropiedad como posibilidades de su ser”; es decir, en la angustia se revelan las posibilidades fundamentales del Dasein “no desfiguradas por el ente intramundano al que el Dasein inmediata y regularmente se aferra.”⁷⁵ Llama la atención que sólo la angustia aíse al Dasein y que este aislamiento se entienda como un recobrar al Dasein mismo sacándolo de la caída para mostrarle la propiedad e impropiedad como sus posibilidades.

⁷⁵ *Ser y tiempo*, p. 211.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 213-14

¿A qué se refiere Heidegger aquí con propiedad e impropiedad? ¿No es acaso, el tedio profundo, también, un modo como el Dasein se aísla de la caída no para recobrarlo sino para ratificarlo en su radical estar-en-el-mundo?

Es precisamente en “¿Qué es metafísica?”, en donde la reflexión sobre la angustia y el tedio está comandada por la pregunta por la nada, la nada que se revela en la angustia, no como un ente, ni como un objeto, sino que “aparece a una con lo ente en su totalidad”, es decir, que en la “angustia, lo ente en su totalidad se vuelve *caduco*,” es decir, lo ente escapa en su totalidad. En la angustia “reside un retroceder” que no se confunde con un huir, sino que más bien se define como una “calma hechizada”. ¿Y acaso en el tedio profundo - donde se manifiesta lo ente en su totalidad y donde todo, hombres, cosas y uno mismo, se reúne en una común y extraña indiferencia- no cabe decir también que el ente en su totalidad se vuelve caduco?

Señala Heidegger: “Sólo en la clara noche de la nada de la angustia surge por fin la originaria apertura de lo ente como tal: que es ente y no nada. (...) La esencia de la nada cuyo carácter originario es desistir reside en que ella es la que conduce por primera vez al ser-aquí ante[ante el ser de o ente, ante la diferencia] lo ente como tal.” Y “ser-aquí significa estar inmerso en la nada.” La nada en este contexto no es pues ni un objeto ni un ente sino la condición de posibilidad del “carácter manifiesto de lo ente como tal para el Dasein humano.”⁷⁷ Dado que la nada se oculta constantemente en su originariedad, la angustia –en la que ella se revela- sólo acontece en raros instantes, pues en lo cotidiano estamos perdidos en lo ente, nos precipitamos dice Heidegger “a la superficie abierta y pública del Dasein.”

⁷⁷ Martín Heidegger, “¿Qué es metafísica?”, en: *Hitos*. Madrid, Alianza, 2000, pp. 102-3

Y más adelante, leemos, “la angustia está aquí. Sólo que adormecida”, es decir, “reprimida”⁷⁸ en el Dasein”, siempre a punto de despertar en cualquier momento y “dejarnos en suspenso”, sin nada a lo cual asirnos; “su aliento vibra permanentemente atravesando todo el Dasein”, en el Dasein angustiado, en el que sabe conducirse, en el temerario...⁷⁹ De tal modo que es justamente el hecho de que el Dasein esté inmerso en la nada -sobre el fundamento de la angustia oculta, reprimida- lo que “convierte al hombre en lugarteniente de la nada.”⁸⁰

Tedio profundo y angustia

Retengamos entonces que el aburrimiento profundo no elimina el mundo, ni nos conduce a otra región, sino que se limita a dejarnos a solas en cuanto ser-en-

⁷⁸ Es inevitable aquí, de nuevo, evocar a Freud cuando, en *Lo ominoso*, enuncia dos resultados de su indagación sobre este sentimiento: “La primera: la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuta en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que *eso angustioso es algo reprimido que retorna*. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto. La segunda: Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso, comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo *Heimliche* -lo familiar- a su opuesto, lo *Unheimliche*, pues *esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo* a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. Este nexo con la represión nos ilumina ahora también la definición de Shelling, según la cual *lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz*.” Vol. XVII, pp.248-9. e.s.n. Y no está de más referir aquí también otro texto de Freud donde se prosiguen importantísimos desarrollos sobre el vínculo represión y angustia, se trata de “Inhibición, síntoma y angustia” (1926), en: *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Vol. XX.

⁷⁹ De la angustia del temerario nos dice el autor que no admite contraposición con la alegría ni con el agradable ir viviendo, pues se halla más acá de una oposición como esa, se halla en “secreto vínculo con serenidad y templanza del deseo creativo.” Y esto último no deja de parecernos como menos llamativo, pues pareciera confirmar aquello que ya Heidegger estableciera como primer carácter ontológico esencial de la disposición afectiva, a saber, que “la disposición afectiva abre al Dasein en su condición de arrojado, y lo hace inmediata y regularmente en la forma de la aversión esquivadora.” Es decir, que el estado de ánimo es un modo de ser originario del Dasein, donde éste queda “abierto para sí mismo *antes* de todo conocer y querer, y *más allá* del alcance de su capacidad de abertura. Y además, jamás seremos dueños de un estado de ánimo sin otro estado de ánimo, sino siempre desde un estado de ánimo contrario.” Martín Heidegger, *Ser y tiempo*, parágrafo 29: “El Da-sein como disposición afectiva”, p. 160 Este es un elemento de reflexión muy importante que nos permite captar también, por ejemplo, la copertenencia de la angustia y la hechizada calma, o del tedio profundo o desasosiego y la serenidad...

⁸⁰ Martín Heidegger, “¿Qué es metafísica?”, *op.cit.* pp. 104-5

el-mundo. En el aburrimiento profundo el mundo se revela en su *mundaneidad*. Félix Duque dirá que, a diferencia de los *humores* –los flujos o fluidos que, según antigua teoría humoral, dan el ánimo y determinan tipos y caracteres- las *Stimmungen*, en Heidegger, no son estados de ánimo, sino tonalidades conductoras (*Leitstimmungen*), “son respectos, modos de ser de la existencia que así, distinguidos y separados, luchan entre sí –al igual que los humores corporales- y arrastran al *Dasein* a fijarse efímera pero violentamente ora en una tonalidad, ora en otra. Tal es por lo demás, el estado normal del ser-humano: ‘estar cayendo’ en un ‘tono’ que necesariamente oculta, disimula, dispersa a los otros. El modo en que se presenta esa tonalidad es preponderantemente el *Affekt*, la emoción.” Así, arrastrado por la turbulencia de las emociones, de las tonalidades afectivas, el *Dasein*, va de un lado a otro, “como un ente más entre los entes: es el modo más cosificante, más *impropio* del ser-humano”. Pero esta turbulencia se reduce finalmente a una dualidad: amor-odio, pasiones rectoras del hombre. “Y esta dualidad se enraíza al fin en la *Grundstimmung* en la que el hombre se desembaraza de lo ente y, en radical aislamiento, queda *modulado propiamente* con el ser, respondiendo a su invitación, a su “envío”, entendido como un destino por el que se “hace posible” el Todo... por ahora.”. Esta tonalidad afectiva fundamental, es la “angustia” (*Angst*).⁸¹ Es preciso señalar esta diferencia entre el aburrimiento profundo que “revela lo ente en su totalidad” y que “reúne a todas las cosas y a los hombres y, junto con ellos, a uno mismo en una común y extraña indiferencia”, como lo señaló Heidegger, y la angustia en cuanto que tonalidad afectiva fundamental en la cual “el hombre se desembaraza de lo ente” como lo aclara Félix Duque en su lectura de las tonalidades afectivas en Heidegger. Aquí, donde no parece existir cercanía posible entre la angustia y el aburrimiento profundo, ¿acaso no le asiste a éste bajo ninguna condición el carácter de tonalidad afectiva fundamental? ¿En qué sentido el reunirlo todo en una común indiferencia, propio del aburrimiento profundo, no es también un modo como el hombre se desembaraza de lo ente?

⁸¹ Félix Duque, “Los humores de Heidegger”, *op cit.*, p. 106.

Estas cuestiones las dejamos planteadas porque asumirlas y avanzar en ellas supondría internarse ahora en textos de Heidegger que desbordarían ahora nuestros límites. De momento, el profesor Duque nos precisa que en la angustia en cuanto que tonalidad afectiva fundamental, *Grundstimmung*, “se disuelven los entes intramundanos, surgiendo entonces, radiante y hosco a la vez, el mundo en su pura *mundaneidad*, allí donde el *Dasein* es, a solas, insobornablemente fiel al “ahí” de su situación, de su herencia.”⁸² Esta comprensión de la angustia en efecto es más próxima, en este sentido, a la serenidad, de hecho así lo anticipa este autor cuando dice: “La angustia es el bajo continuo de nuestra existencia: la más alta y a la vez más oculta de nuestras pasiones. La pasión de ser... en cuanto “dejar ser”. Es la *Grundstimmung* que años después, Heidegger llamará *Gelassenheit*, la serenidad, la dejadez de todo cuidado intramundano, para abrirse al hondón del ser, allá donde la muerte cabrillea como urgente exhorto al cuidado del instante, de la irrepetibilidad del tiempo de los hombres.”⁸³

En el aburrimiento profundo el ser humano se encuentra a solas en cuanto que ser-*en-el-mundo*. Es decir, que mientras habitualmente estamos atrapados, perdidos y casi aturridos por las cosas, en el aburrimiento profundo estamos de repente abandonados, arrojados en el mundo en su plena mundaneidad y entonces también en las proximidades de la nada. No porque las cosas desaparezcan sino porque aún estando allí no tienen nada que ofrecernos, nos dejan indiferentes sin poder liberarnos de ellas; de tal modo, se está como entregado a lo que nos aburre. Estar aburrido por algo es entonces estar retenido por ese algo, sujetado, vinculado a ello profundamente. Es en este sentido que el aburrimiento profundo, según la lectura que Giorgio Agamben hace de esta noción en Heidegger, “se revela como la *Stimmung* fundamental y propiamente constitutiva del *Dasein*, respecto de la cual la angustia –tal como es

⁸² *Ibid.*, p. 107. De la serenidad nos ocuparemos más adelante en este mismo capítulo.

⁸³ *Ibid.*, p. 118.

pensada en *Ser y tiempo*- no parece ser más que una suerte de respuesta o recuperación reactiva. (...) El Dasein, en su aburrimiento, es entregado (ausgeliefert) a algo que se le niega, exactamente como el animal, en su aturdimiento, es expulsado (hinausgesetzt) en un no-revelado."⁸⁴

Según esta comprensión existe pues una cercanía entre el hombre que se aburre y el aturdimiento del animal: ambos están "abiertos a un cierre", librados por completo a algo que se cierra con obstinación. Agamben encuentra también en ese "estar entregado a algo que se niega", algo así como la tonalidad afectiva inherente al pensamiento de Heidegger. Aquello que se niega con obstinación mantiene al ser en suspenso, y en esto consiste el segundo momento del aburrimiento profundo. En el hombre que se aburre, lo que se anuncia también es el orden de las posibilidades específicas del Dasein, su poder de hacer esto o lo otro, posibilidades que se mantienen inactivas, que yacen, que permanecen en reposo como la tierra cuando se la deja en barbecho, inactiva, no cultivada. Pero que las posibilidades estén desactivadas deja también al descubierto lo que en último término -según Heidegger- es la posibilidad pura, originaria.

"El ser-mantenido-en-suspenso como segundo carácter esencial del aburrimiento profundo no es pues otra cosa que esta experiencia del manifestarse de la posibilitación originaria (es decir, de la potencia pura) en la suspensión y en la sustracción de todas las posibilidades específicas concretas. (...) El origen mismo de la potencia, y con ello del Dasein, es decir del ente que existe en la forma de poder-ser." Pero esta potencia tiene ante todo la "forma de una potencia-de-no", la potencia de la inercia de Soares y de la preferencia negativa de Bartleby; potencia de no, o desactivación de las potencias efectivas. En el aburrimiento profundo se juega pues nada menos que el "devenir-Dasein del ser vivo hombre", pero este paso, este devenir, este asumir el fardo que es para él el *Dasein*, no abre otro espacio más allá del espacio animal, sino que se

⁸⁴ Giorgio Agamben, *Lo abierto*, op.cit., pp. 84-5

limita a una “suspensión y una desactivación de la relación animal con el desinhibidor”.⁸⁵

El ser-ahí, en cuanto que sostenerse dentro de la nada, atravesado por ella, desde su origen, es el único modo de comportarse con respecto a lo ente. Así, mientras el viviente no conoce ni la nada ni el ser, en cambio el ser “aparece en la ‘clara noche de la nada’ sólo porque el hombre, en la experiencia del aburrimiento profundo, se ha arriesgado a suspender su relación de viviente con el medio. (...) El *Dasein* es sencillamente un animal que ha aprendido a aburrirse, se ha despertado *del* propio aturdimiento y *al* propio aturdimiento. Este despertarse del viviente al propio ser aturdido, este abrirse, angustioso y decidido, a un no-abierto, es lo humano.”⁸⁶

Vladimir Jankélévitch, por su parte –en una perspectiva más cercana a Kierkegaard que a Heidegger– se aproxima al *ennui* o tedio profundo y a la angustia como “enfermedades del tiempo”, entre las cuales establece tanto diferencias como fuertes vínculos. Empieza por indicar la ausencia de causa o de objeto de ambas vivencias, ambas son inmotivadas, pero mientras que *la angustia aprehende el instante, el aburrimiento se sumerge en el intervalo*. Y, aunque para el sentido común, la angustia es algo así como una “preocupación de lujo para uso de los que no tienen preocupaciones”, no obstante, preocupaciones y angustia no son equiparables: ésta es endógena, surge del “mismísimo centro del alma” (del orden del ser), mientras que aquellas que pueden ser infinitas son exógenas, alógenas (del orden del tener). A la angustia es inherente la incertidumbre por el porvenir por ejemplo. A la preocupación le compete en cambio un futuro espinoso que se sitúa en las “antípodas del presente laxo y desmayado donde el tedio se aburre.”⁸⁷ Sin embargo, preocupación y angustia

⁸⁵ *Ibid.*, p. 88-9.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 91

⁸⁷ Vladimir Jankélévitch, *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (*L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Editions Montaigne, 1963), Madrid, Taurus, 1989, p. 43.

convergen en cuanto tienen en el horizonte el dato de la muerte, de la precariedad básica. En tal sentido, ambas son pre-ocupación: ocupación anticipada del campo de la conciencia por un objeto ausente y virtual.” Es un todavía-no que nos ocupa de antemano.

En una segunda aproximación, el autor sitúa la angustia como “el vértigo del hombre ante el instante”, el instante, aquello que “muere al nacer”, el instante de la angustia “no es ni algo ni nada. No es la Cosa, puesto que es la *nada del intervalo*, el cero de toda continuación, la negación de todo espesor concreto, animado, sucesivo y, en consecuencia, lo absolutamente *indescriptible* en el espacio o lo radicalmente *inenarrable* en la historia...”⁸⁸

El instante es una nada, y sin embargo es “lo que mantiene el curso del devenir y hace posible la mutación”, pero la *muda*, el cambio, no se produce en el instante, pues nada se puede efectuar en lo que no dura, es decir que “el instante mismo es la mutación, la moción, la conversión”, es la “ocurrencia misma”, es el “advenimiento del acontecimiento, es el “adviento” de la aventura.” El instante es el *ser mínimo*, liminal, el no-ser del ser, el ser del no-ser, fuego fatuo, “el umbral más allá del cual no hay nada más que la nada” Por ello, la angustia no es miedo por algo ni a nada en absoluto, es angustia ante *la nada*. Entonces, si bien el instante no tiene consistencia, la angustia ante él sí, que tiene la consistencia de lo real, paradójicamente sí hay algo real es la angustia. No en vano el hombre se procura estrategias y dispositivos, asideros donde ponerse a salvo de la inenarrable *nada del intervalo*.

En una tercera consideración sobre la angustia, el autor señala que la mutación que se funde con el instante “es el advenimiento de un orden diferente, de lo *absolutamente otro*”, eso hace del instante aquello intransferible y también

⁸⁸ *Ibid.*, p. 52

imposible de evadir, de lo cual nadie nos puede dispensar, lo que nadie puede hacer por otro: “es un paso solitario que cada uno realiza por su cuenta.”

Así pues, mientras la angustia es una experiencia del instante, el *ennui*, el aburrimiento profundo, es un coexistir con el intervalo, su tela de araña tapiza la continuación palmo a palmo y llena el espacio que media entre los instantes. El tedio es pues lo contrario de la preocupación, es la conciencia desocupada. El tedio ocupa el vacío, el intersticio, el intervalo entre las preocupaciones. Lo suyo son los “estados transitivos”. Pero debemos indicar que el tedio a su vez es una nada, no es *algo que ocupe el vacío*, sino un largo durar de lo igual, en el sentido que le da Heidegger al aburrimiento profundo. Herida ilusoria, “mal de la nada por definición”. Es la “indeterminación misma hecha sentimiento”, criatura proteiforme, con mil rostros y mil lenguas. “Es la posibilidad pura, la indiferencia hacia toda forma actual.” Su monotonía es tanto multiforme como informe, deforme, poliforme: “Polimorfismo monótono y policromía monocroma...”⁸⁹

Las estepas del tedio están pobladas por el vacío, y al ser vacío, el aburrimiento profundo muta, se propaga, sufre metamorfosis: el *mal du siècle* adopta muchos rostros, a través del siglo, es espacio propicio para muchas variaciones, es objeto de múltiples sinfonías, así, también, la melancolía nórdica difiere de la rusa, y la francesa de la portuguesa, y la romántica difiere de la que conocerá el siglo XX en el periodo de entreguerras. De igual modo, existen diversas voces o palabras que buscan nombrar dicho mal, así, por ejemplo, señala el autor, en ruso, por ejemplo, *skouka*, es el aburrimiento, la “enfermedad de la duración demasiado larga y la existencia demasiado vacía”; mientras que *toska*, indica una forma del tedio más lánguida que el *spleen* y menos sutil⁹⁰. Jankélévitch lleva lejos sus

⁸⁹ *Ibid.*, 62

⁹⁰ En *Memorias del subsuelo*, F. M. Dostoievski nos ofrece esta estampa de un antihéroe, que empieza por confesar que le duele el hígado, un hombre consagrado a la inercia, que en un momento dado, se obliga a enamorarse, “pero todo por puro aburrimiento. *La inercia me*

consideraciones sobre las metamorfosis y los modos de propagación del tedio, señalando que en ello también incide el rigor del clima, de las estaciones, en particular del largo invierno que implica “retraso del tiempo y de los ritmos vitales.” Llega a decir incluso que “el clima y la historia parecen coincidir con el quietismo natural de las almas esclavas.”⁹¹

A juicio de Jankélévitch, el aburrimiento siempre va en busca de causas que le justifiquen, eso explicaría por qué deriva tan fácil en desesperación, en filosofía suicida, en desesperanza, en conciencia desgraciada, y porqué es tal vez uno de los sentimientos más camaleónicos y extravagantes, multiformes, adepto a las máscaras. Entre sus causas más comunes estarían la soledad, la inacción, la monotonía, el cansancio (estados e ánimo que no responden a nada dado). El tedio es pues lo contrario de la preocupación, es la conciencia desocupada. El tedio ocupa el vacío, el intersticio, el intervalo entre las preocupaciones. En este punto hemos de decir que no suscribimos esta concepción particular del tedio siempre en búsqueda de justificación, pues al menos en la imagen del tedio que nos dan un Baudelaire o un Pessoa, cada uno a su modo, no hay nada más lejano en ambos que la búsqueda de justificaciones, y mucho menos diremos que se justifican en la soledad, la inacción, la monotonía, el cansancio, pues estos elementos hacen parte de su tedio pero no lo justifican ni lo definen.

aplastaba. ¿Y cuál puede ser el fruto natural, lógico, de la conciencia madura, sino la inercia? Y por inercia quiero decir estar concientemente sentado, cruzado de brazos. (...) la gente espontánea y los hombres de acción pueden actuar porque son limitados y estúpidos (...) a causa de sus limitaciones, esas personas confunden las más cercanas causas secundarias con las causas principales. De ese modo se convencen, con más rapidez y facilidad que otros, de que han encontrado una razón incontrovertible para actuar, y ya no tienen dudas en cuanto a la acción, y esta, por supuesto, es lo importante. Es evidente que para actuar hay que estar plenamente satisfecho y libre de todo recelo.”. Nunca puede hallar una causa que le justifique la acción, siempre que pareciera hallar una da con otra que parece igualmente primordial, y así en un largo etc se va hasta el infinito sin causa última: “es probable que el único motivo que tenga para considerarme un hombre inteligente sea el de que nunca en la vida logré empezar o terminar nada”, eso le hace ser un ‘charlatán inofensivo y aburrido’ y no puede ser otra cosa, pues el destino de todo hombre inteligente es charlar, algo así como “llenar un vaso vacío con una botella vacía.” (Memorias del Subsuelo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, p. 23. e.s.n.)

⁹¹ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, 65

Infiere pues Jankélévitch que el aburrimiento no es fría indiferencia a priori, no es tampoco infelicidad pura ni desgracia pura: es dolor feliz o felicidad doliente, su signo es la ambigüedad, la ambivalencia en la cual felicidad e infelicidad se mezclan, neutralizándose mutuamente, aunque prime por alguna razón la infelicidad, como la *angustia de la felicidad* de Kierkegaard, o como los condenados a las puertas del infierno en la *Divina comedia*. Tan pronto como aparece, el aburrimiento pone en tela de juicio las razones para vivir, las desnuda, o deja sobre ellas solo un tenue velo; pone en duda toda resolución, es un eterno bamboleo entre “el Caribdis de la impaciencia y la Escila de la indiferencia.” Optimista para la desdicha, pesimista para la dicha. Dorado infortunio, el aburrimiento puede nacer bajo cualquier circunstancia: “indigencia de la posesión, servidumbre de la libertad, desesperación de la felicidad excesiva, melancolía de los días festivos, fealdad de la belleza demasiado perfecta; desventuras paradójicas que constituyen una sola y única miseria, la desoladora miseria de los que no tienen el consuelo de poder acusar al destino.”⁹² Y para ahondar más en su perspectiva moral, el autor indica que *quien puede todo lo que quiere roza la desesperación, pues, ¿qué puede querer ahora? ... Poder infinito deriva en miserable impotencia.*

El tedio es mayor cuanto más refinada la civilización, cuanto más saturada de actividad, cuanto más “avanzada” se nos presente, más intolerable resulta. No en vano, el tedio brota como una flor enfermiza en los ocasos de las grandes épocas. De ello encontramos una clara expresión en las palabras de Soares cuando señala la fertilidad mental en épocas de decadencia, y la debilidad espiritual que acompaña las épocas de fuerza... todo se mezcla, no existe LA VERDAD histórica, la grandeza se funde en el desorden y la vileza en el orden.

⁹² *Ibid.*, pp. 79-80. Vemos pues como Jankélévitch minimiza el tedio, lo trivializa, o tal vez lo reduce casi a condición de pereza, y esto no sería nada nuevo, pues ya una larga tradición teológica y teologizante –como lo devela ampliamente Giorgio Agamben en *Estancias*– redujo la antigua acedia a la condición de pecado mortal. Pero de esto nos ocuparemos más adelante. De momento señalemos que este autor confunde o equipara tedio con hastío, lo cual desde nuestra perspectiva es discutible.

Desde su cuarto de alquiler ve desfilar de todo y a todos: dioses y hombres, el Mesías, el dios Mitra, los dioses egipcios, los dioses romanos, las divinidades salvajes... y los, "*pobres conceptos sin alma ni figura, Libertad, Humanidad, Felicidad, el Futuro Mejor, la Ciencia Socia.*" (fr. 368, p. 294)

Continúa Jankélévitch diciendo que el tedio es el vértice entre la "exigüidad de lo que es y la extensión de lo que queremos". Es un estar disponible, como un exilado en el propio país que no le ofrece ni una ocupación ni un sentido para vivir. Pero, se pregunta el autor, "¿acaso los metafísicos no han sabido hallar en el tedio una suerte de primitividad ontológica?" Tal primitividad remitiría a una cierta convicción según la cual la equivocación estriba en *ser*. Más primitivo y positivo entonces que la diversión es el tedio, es decir, que la diversión es la interrupción del tedio, el tedio suspendido. "La nada del aburrimiento nos cierne por todas partes, igual que el sombrío espacio del cosmos envuelve las tierras habitadas. Por eso tenemos la tentación de reconocer en el aburrimiento absoluto el principio neutro y materno de todos los sentimientos, de todos los humores, de todos los *pathos*."⁹³ En esto estriba la permanencia del tedio en cuanto que afección que acompaña todas las épocas: las de esplendor y las decadencia.

La carga, el fardo que lleva el hombre aburrido, sumido en el tedio no es otro que su *ipseidad*, su propia *destinée*, y de ello es de lo que no puede deshacerse, pues cargador y carga son lo mismo, el fardo es lo otro de sí siempre inaccesible, el sí mismo puesto en cuestión, el sí mismo como el mayor y más provocador enigma... El tedio nos conduce allí donde el ser y el no-ser se identifican: "ser porque la duración nunca fue tan dilatada ni la existencia tan amplia y voluminosa; y no ser porque toda esa hinchazón suena hueca." (p. 98) Entonces, si una conciencia satisfecha se aburre es en alguna medida porque "la existencia al desnudo no se distingue de la nada." El aburrimiento nos anoticia

de lo informe, de lo caótico que precede a toda forma, a todo orden, a toda idealidad. El tedio nos reconduce pues a lo más reciente pero también al antaño siempre vigente.

Y ningún color le conviene tanto al tedio como el gris: policromía virtual, límite de toda decoloración, retorno de la profusión multicolor a la neutralidad... gris, ceniza y niebla, largos días sin rumbo, uniformidad monocroma de la lluvia, la arena, la bruma, el otoño... todo se vuelve igual a nuestros ojos, todos los valores son intercambiables, sustituibles. El gris del tedio, que es el mismo gris de lo cotidiano, es a su vez el tono de la transvaloración de todos los valores. El aburrimiento profundo según Jankélévitch es pues la “enfermedad del devenir”, enfermedad del tiempo en cuanto que *duración*, dolorosa ambivalencia respecto del tiempo que se impone, ya como intervalo moroso, ya como instante fugitivo.

Lo propio del tedio soariano

Los fuegos fatuos que nuestra podredumbre genera son al menos luz en nuestras tinieblas.

Libro del desasosiego (fr., 327)

El *Libro del desasosiego* de Pessoa/Soares se gesta pues en buena medida a partir de dos referentes muy próximos, el gran *ennui* francés y la *saudade*, -ese sentimiento tan típicamente portugués-, con los cuales tiene una paradójica relación, próxima y distante, pero sobre todo sabiéndose siempre diferente de ambos, con otros matices y con otras derivas que le hacen inconfundible. El primer referente es pues el tedio decimonónico, esa sensibilidad dolorida que aparece y se expresa como nostalgia y presentimiento del desastre, tedio profundo que alimentará múltiples y fecundas que todavía nos dan qué pensar. Ahora, ¿cómo participa el *Libro* de Soares de dicho tedio y en qué se distancia

⁹³*Ibid.*, pp. 94 y 96

del mismo? Lo que Bernardo Soares vivencia como desasosiego, como tedio, no se confunde obviamente con el *ennui* francés que sobreviene al fracaso de la Revolución francesa y a los abortados sueños imperiales napoleónicos. Es decir, Soares no es un burgués que no sabe qué hacer con la vida, ni es uno de aquellos jóvenes de los que nos habla Alfred de Musset en *Confesiones de un hijo del siglo*, aquellos que se burlan de todo y juegan a sentirse desgraciados cuando no están sino vacíos e irritados. Soares no es un simple imitador de aquella sensibilidad, no es una réplica tardía. No es un bucólico romántico que anhela un *pays lointain*. Lo suyo no es la náusea ante los valores de una dase burguesa; no en vano lo que escribe no son novelas ni dramas, al contrario su escritura fragmentaria en el caso de este libro –como lo veremos en la segunda parte– se constituye en un rasgo del desasosiego mismo. Lo suyo no es pues ni sombría complacencia con el fracaso y la frustración de unos ideales en los que prometía sostenerse la época, ni espanto ni sorpresa ante los peligros que se ciernen sobre Europa. De hecho, ante los horrores de la guerra que comunican los periódicos, Soares encuentra todo esto penoso no solo en lo estético sino también en lo moral, sin que sean cuestiones morales lo que le preocupan. Le invade el tedio al informarse de las guerras y las revoluciones, pero no es la crueldad –que produce muertos, sacrificios, heridos– lo que acongoja su ánimo; es sobre todo la “estupidez que sacrifica vidas y haberes a algo inevitablemente inútil. *Todos los ideales y todas las ambiciones son un desvarío de comadres hombres.*” Ni un imperio, ni un ideal vale tanto como para romper el juguete de un niño. “*Todo es humanidad, y la humanidad es siempre la misma: variable pero imperfectible, oscilante pero impropresiva.* Ante el decurso deplorable de las cosas, la vida que hemos tenido sin saber cómo y que perderemos sin saber cuándo, el juego de diez mil ajedreces que es la vida en común y en lucha, el tedio de tener que contemplar sin utilidad lo que no se realiza nunca (...) qué puede hacer el sabio sino pedir el reposo, el no tener que pensar en vivir, pues basta con tener que vivir, un poco de sitio al sol y al aire, y por lo menos el sueño de que hay paz del lado de acá de los montes.” (fr. 367, pp. 293-4. e.s.n.) En este pasaje encontramos varios

elementos importantes que muestran rasgos propios del tedio pessoano que no se confunde con la desilusión por que las ilusiones no son lo suyo, como tampoco lo son los ideales, ni con un duelo perenne por las pérdidas que trae la guerra, ni con el menoscabo del aprecio por los bienes culturales o la alta cultura en general... No se confunde con ninguna de estos sentimientos simplemente porque no cree en el progreso de la humanidad como especie, sabe que siempre es la misma: variable y oscilante pero improgresiva e imperfectible, es decir, su tedio no incluye la desilusión porque de antemano no se había hecho ilusiones con nada de su época y su cultura, por tanto, sabe que la guerra no supone una caída de ninguna altura, sabe más bien que la cultura en la que esa guerra se produce nunca estuvo realmente tan alto, es decir, que es una guerra a la medida de la cultura que la produce, no hay que escandalizarse de ello –es lo que parece decir-, no hay que extrañarse como si de una novedad se tratara; y en este sentido Pessoa llega a un puerto próximo al de Freud cuando examina la hipocresía que se descubre tras la desilusión que la guerra provoca en muchos espíritus, pero se aleja de este en que no confía ni en la leve voz del intelecto ni en que los poderes del Eros eterno vencerán un día a Thanatos, ese otro gran poder igualmente eterno. De hecho, esta concepción trágico-escéptica del mundo y de la vida no es exclusiva de Soares, sino que de ella están impregnados otras voces de la constelación pessoana. El epicureísta Ricardo Reis en el poema *Los jugadores de ajedrez* habla de: “el juego de diez mil ajedreces que es la vida en común y en lucha...”

Oí contar que otrora cuando en Persia
 Hubo no sé qué guerra,
 En tanto la invasión ardía en la Ciudad,
 Y las mujeres gritaban,
 Dos jugadores de ajedrez jugaban su incesante
 partida.

...

Cuando el rey de marfil está en peligro
 ¿qué importa la carne y el hueso
 de las hermanas y de las madres de los niños?

Cuando la torre no cubre la retirada de la reina
 blanca,
 Poco importa la victoria.
 Y cuando la mano confiada da jaque
 Al rey adversario
 Poco pesa en el alma el que allá lejos
 Estén muriendo hijos.

...
 Mis hermanos en amar a Epicuro
 Y entenderlo más
 De acuerdo con nosotros mismos que con él,
 En la historia aprendamos
 De estos calmos jugadores de ajedrez
 Cómo pasar la vida.

Todo lo serio poco nos importe,
 Lo grave poco pese,
 El natural impulso de los instintos
 Ceda al gozo
 (bajo la sombra tranquila de la arboleda)
 de hacer buena partida.⁹⁴

La imagen de los jugadores de ajedrez, siempre calculadores, concentrados en lo propio como si el mundo se redujera al tablero donde se debaten sus fichas, es una imagen de lo imperturbable, de la calma, de la serenidad del pensar aún en medio del ruido de la devastación; esa imagen es paradójica, pues de un lado convoca a un modo calmo de pasar la vida, pero de otro lado constata la indiferencia y el egoísmo en el cual consisten en buena medida “la vida en común y en lucha”: como los dos jugadores de ajedrez en medio de la ciudad invadida. ¿No se vive acaso así la guerra y la devastación, siempre como si fuese en latitudes demasiado lejanas y ajenas al propio juego? ¿No se la vive acaso como sin terminar de dar crédito a los verdaderos alcances del desastre?

Ahora, también se plantea Soares, ante el decurso deplorable de las cosas, “qué puede hacer el sabio sino pedir *el reposo, el no tener que pensar en vivir, pues basta*

⁹⁴ *Un corazón de nadie...*, op.cit., p.269-75

con tener que vivir..." Y pareciera como si Ricardo Reis expresara algo similar cuando dice:

Sabio el que se contenta con el espectáculo del mundo,
Y al beber ni recuerda
Que ya bebió en la vida,
Para quien todo es nuevo
E inmarcesible siempre.

Corónenlo pámpanos, o yedras, o volutales rosas
Él sabe que la vida
pasa por él y tanto
corta a la flor como a él
de Átropos las tijeras.

...

Mas él sabe hacer que el color del vino esconda esto...

...

Y él espera, alegre casi y bebedor tranquilo...⁹⁵

Retengamos pues que el tedio de Pessoa/Soares aquí se exagera o interviene como constatación de la insuperable, incurable, estupidez con la que una y otra vez la humanidad "sacrifica vidas y haberes a algo inevitablemente inútil", a saber, el desvarío que por definición constituye a "*Todos los ideales y todas las ambiciones.*" En el tedio de Bernardo Soares ante la guerra lo que hay es más bien un cierto cansancio de constatar otra vez lo mismo: la repetición de la inmolación en nombre de los desvaríos revestidos de refinamientos. Pero además de ese cierto cansancio podemos ver también que este tedio -que no es decepción por haber creído en el progreso de la humanidad- cuenta en su haber con la distancia que da estar en la periferia, es decir, su tedio cuenta con una mirada en perspectiva que no sería del todo posible para quien está dentro o es partícipe directamente de los ideales y las ambiciones a nombre de las cuales aquellos países entraron en confrontación. No era lo mismo estar al lado de allá de los montes -de los Pirineos- que al lado de acá de los mismos. Y de esa

⁹⁵ *Íbid.*, pp.259-61

marginalidad, insistimos, y quizá con ello estemos especulando, se alimentan rasgos propios e inconfundibles del tedio pessoano.

Pero ahora hagamos una breve anotación sobre el segundo referente del desasosiego de Soares, la *saudade*, aquél sentimiento tan íntimamente portugués que llegó incluso a constituirse en algo así como una mitología nacional promovida, sobre todo, -en el contexto de la caída de la monarquía, en realidad regicidio, en 1908, y la instauración de la República, en 1910- por Teixeira de Pascoaes, quien funda en 1912 la revista *Á Guia*, que aparece como medio de proyección y renovación en Portugal, pues quiere mostrar cómo la República no resuelve los problemas sino que los agudiza. De ahí que se espera que la literatura sea la abanderada de un *deber ser* portugués, o sea, es preciso encontrar a través de la literatura el alma portuguesa. Y Teixeira asume que la *saudade* es y debe ser el sentimiento ideal, un “sentimiento pensado”, en el cual se defina el sello identitario portugués: la *saudade* como sentimiento nacional. Pero, obviamente, este lusitanismo saudosista deriva en una retórica siempre ajena a la realidad social y política, pues el espíritu del progreso y el desarrollo al que tiende la modernidad no puede coincidir de ningún modo con la sensibilidad *saudosista-nacionalista* y, además, la *saudade* es tal vez el sentimiento más esquivo ante cualquier bandera política. Es por eso que el Grupo *Orpheu* -fundado en 1912, y consolidado hacia 1914, con Pessoa como teórico y mentor- busca la configuración y la doctrina del primer modernismo literario portugués, el cual surge en el intermedio que hay entre el simbolismo del cual se huye, y el paulismo hacia el cual se tiende. Su objetivo -como ya lo dijimos en la nota 14 de esta primera parte de nuestro trabajo- era contrariar, llamar la atención, escandalizar, trastornar el clima estético, sacarlo del marasmo, modernizarlo, remover la *masa lepidóptera*, (igual que los filisteos de los que repudian los románticos franceses), esos burgueses culturalmente atrasados insensibles a la belleza que proponen estos jóvenes de *Orpheu*; rechazar lo vigente, despedir el saudosismo, modernizar el país, pero no por la

vía de implantar modelos foráneos, sino con el fin de estar a la altura de los movimientos extranjeros del momento, sin desestimar lo propiamente portugués.

Pero como dijimos antes, sobre el sentimiento de la saudade no es posible sostener una bandera nacionalista, y esto se entiende todavía más con reflexiones como la de Eduardo Lourenço, quien señala que dicho sentimiento se vincula con la melancolía, pues comparten un modo de ser de la temporalidad donde el "*presente se interrumpe suavemente repelido por el sentimiento de fragilidad ontológica del mundo.*"⁹⁶ Y el tedio, de igual modo, nos expulsa hacia una zona de indeterminación donde el tiempo está en suspenso "gira en torno de sí mismo." Es decir que la sensación del tedio nos viene de estar insertos en una realidad que nos resulta de más y que a la vez ella misma opera en su monótona circularidad con plena independencia de nosotros. La lírica universal es de alguna manera, para este autor, "la perpetua tentativa de traer a la superficie la barca hundida de nuestros momentos de eternidad. La poesía antigua conocía bien el dolor inexpresable del tiempo que huye, fuente originaria de la melancolía." Pero no se trata de la expresión de nuestra derrota, como seres simbólicamente inmortales, a manos del tiempo, sino de "la última puesta en escena de todo nuestro ser para aliviar el luto de nuestras esperanzas deshechas, de nuestras ansias perdidas, de nuestros amores difuntos."⁹⁷ La melancolía a la cual se dirige la lírica no es pues una expresión entre otras de la sensibilidad y del sentimiento, sino una condición inherente al ser humano afectado o desgarrado entre su transitoriedad y el ansia de infinitud que le asiste.

Mas, ¿qué es finalmente la saudade? Para empezar, no cabe decir que *tenemos* saudades sino que somos de alguna manera *tomados* por ellas, nos convertimos

⁹⁶ Eduardo Lourenço, *Portugal como destino; seguido de: Mitología da saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 95. El subrayado es nuestro.

en sus objetos, más aún, Lourenço se pregunta si no será este “un nombre, entre otros, con el que se expresa alguna cosa más universal, precisamente la dificultad para todo el ser, hecho de tiempo, de estar en el mundo.”⁹⁸ Inmersos en ella, en la saudade, nos tornamos otros. Todo nuestro ser anclado en el presente queda, de repente, ausente; de tal modo que este sentimiento saudade se asemeja a un río que de repente dejara de fluir, no para estancarse sino para refluir hacia el nacimiento. Estamos pues ante la más íntima determinación de la saudade y de la melancolía, a saber, nuestra condición de seres espacializantes y temporalizantes, unidos y divididos en el espacio y en el tiempo que somos y que creamos. Espacio y tiempo son para nosotros realidades con un rostro, el rostro de aquello que amamos, lugar de la única, precaria e intermitente felicidad. Y si nos alejamos de ese lugar sentimos aquello que en sentido propio llamamos nostalgia. Y aunque tenemos la tendencia a darle un contenido geográfico a la nostalgia, sin embargo, “solo cuando a la ausencia vivida, física, se agrega el sentimiento de que se rompieron los lazos con ese lugar que hacía parte de nosotros, sentimos, en su sentido pleno, la nostalgia.” Es decir, esa mezcla de tristeza y melancolía inherente por ejemplo a los exiliados. Ahora bien, la saudade, o la nostalgia saudosa, sobreviene cuando el tiempo -que es más que una acción humana o una medida exterior- ha “desfigurado el lugar del que sentimos nostalgia”, es decir, que

...la saudades se enraíza en una experiencia más radical todavía que la del espacio afectivo. Experiencia que es al mismo tiempo la más universal y la más personal de las experiencias, por cuanto no tiene otro contenido que sea lo vivido temporal, es decir, nosotros mismos, como hijos nacidos en el corazón del tiempo y expulsados de su lugar de nacimiento. Es a esta sensación-sentimiento de quemarnos en el tiempo sin consumirnos en él a lo que propiamente llamamos saudade. (...) es solo esto: la conciencia de la temporalidad esencial de nuestra existencia, conciencia carnal, por así

⁹⁷*Ibid.*, p. 98.

⁹⁸*Ibid.*, p. 114

decir, y no abstracta, acompañada del sentimiento sutil de su irrealdad.”⁹⁹

Pero volvamos con Soares, con su tedio o desasosiego, que son a fin de cuentas los términos que utiliza. ¿Qué se ha de entender con estos? ¿Acaso un grado de inquietud y un punto más de trastorno del tiempo que el propio de la saudade y la melancolía? Nos fijaremos a continuación en rasgos que el autor deja en varios de sus pasajes tanto sobre situaciones que le provocan tedio como sobre lo no definible que hay en el tedio mismo.

Para empezar, es necesario fijar la declaración de Pessoa/Soares frente al pesimismo, pues no debe confundirse su vivencia del tedio -y la poética en la cual ésta se despliega- con ningún esbozo de sistema de pensamiento de carácter pesimista: “Pesimista, no lo soy. Dichosos los que consiguen traducir a lo universal su sufrimiento.” Es de los que cree que la vida es medio luz medio sombra. “Y no soy pesimista. No me quejo del horror de la vida, me quejo del horror de la mía. (...) Soñadores felices son los *pesimistas*. *Forman el mundo a su imagen y, así, siempre consiguen estar en casa.*” Es decir que este libro no es un breviario de pesimismo, aunque luego dice: “*este libro es un gemido*. Una vez escrito él, el *Só*¹⁰⁰, ya no es el libro más triste que hay en Portugal.” (Frg. 324, Intervalo doloroso, p. 260-61. e.s.n.) Soares no es un sufriente con la “ilusión de ser el Elegido del Dolor”; Soares está estancado, aislado, en un intervalo entre sí mismo y la vida, la vida que siempre ve como tras un grueso cristal, la ve pero no la toca. Soares aparece siempre como arrojado al mundo, expuesto ahí en su lentitud, viviendo al relente de las ideas, leyendo y soñando, pero sobre todo escribiendo, ve transcurrir la vida “lo suficientemente lenta como para estar siempre al borde del tedio, lo bastante meditada como para nunca caer en él.” (Frg. 307) Busca eso sí alcanzar un día “esa hidalguía de la individualidad que

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 116-7. e.s.n.

¹⁰⁰ *Só (Solo)*, es un famoso libro de António Nobre (1867-1903)

consiste en no insistir para nada con la vida”, hidalguía próxima a la del sabio que “sabe que *la vida / pasa por él* y tanto / corta a la flor como a él.”

Deja claro pues que este tedio no es pesimismo, no es así como se le puede calificar. De hecho, se mofa de los “Hacedores de sistemas pesimistas”, pues con ello se protegen en la medida que *han hecho algo* y a la vez se alegran de lo explicado allí en su sistema pesimista, al tiempo que “se induyen en el dolor universal.” No es Soares un pesimista que se queja del mundo.

No protesto en nombre del universo. No soy pesimista. (...) Sufro no sé si merecidamente. *Yo no soy pesimista, soy triste.* No me indigno porque la indignación es para los fuertes; no me resigno porque la resignación es para los nobles; no me callo porque el silencio es para los grandes. Y yo no soy fuerte, ni noble, ni grande. Sufro y sueño. Me quejo porque soy débil y, porque soy artista, me entretengo en tejer musicales mis quejas y en organizar mis sueños conforme le parece mejor a mi idea de encontrarlos bellos.” (fr. 288, p. 240)

Es decir que su afección no se funda ni el sentimiento de indignidad, ni se asemeja a la resignación, ni es consagración al silencio. No lo mueve la idea de levantar una cosmovisión pesimista en la que se pueda incluir, simplemente es un soñador dedicado a lo bello.

El desasosiego es la sensación que en Soares corresponde a la conciencia desgarrada, a la vacuidad de todo, al abandono de los dioses, a la desolación sin lugar y el naufragio de toda el alma, al soberano horror de estar vivo para el que no hay lenitivo, al cansancio profundo de vivir que, como al Santo Job, nos hace exclamar: “¡Mi alma está cansada de la vida.” (fr. 151, p. 140). El desasosiego introduce además la tendencia constante a ser siempre otra cosa de lo que se es, la impaciencia del alma consigo misma, desasosiego siempre creciente: “todo me interesa y nada me retiene”. Pero también es el cultivo – dado su amor por lo fútil y su escrúpulo en el detalle– de “las sensaciones mínimas y de las cosas pequeñísimas”, las únicas que vive intensamente. “Lo

mínimo me sabe a irreal. Lo inútil es bello porque es menos real que lo útil, que se continúa y prolonga, al paso que *lo maravilloso fútil, lo glorioso infinitesimal, se queda donde está, no pasa de ser lo que es, vive libre e independiente*. Lo inútil y lo fútil abren en nuestra vida real intervalos de estática humilde.” Y entre las “sensaciones que más penetrantemente duelen hasta ser agradables, el *desasosiego del misterio* es una de las más complejas y extensas. Y el misterio nunca se transparenta tanto como en la contemplación de las pequeñas cosas. (...) ¡Benditos sean los instantes, los milímetros, y las sombras de las cosas pequeñas, todavía más humildes que ellas!” (fr. 284, pp. 235-36)

Pero el tedio tampoco es una enfermedad de inertes, es...

...más sutil: ataca a quienes tienen disposición para ella, y perdona menos a los que trabajan, o fingen trabajar (lo que para el caso es lo mismo) que a los inertes de verdad. (...) El tedio pesa más cuando no tiene la disculpa de la inercia. El tedio de los grandes esforzados es el peor de todos. No es el tedio de la enfermedad del aburrimiento de no tener nada que hacer, sino la enfermedad mayor de *sentirse que no vale la pena hacer nada*. Y, siendo así, cuánto más hay que hacer, más tedio hay que sentir. (...) En mi tedio presente no hay reposo, ni nobleza, ni bienestar en el que haya un malestar: hay un *apagamiento enorme de todos los gestos hechos...*” (fr. 167, pp. 153-54)

Pero esta náusea no la produce la pobreza de las calles recorridas una y otra vez, ni las vulgares paredes de su cuarto de alquiler, ni los escritorios viejos de la oficina, no es en todo caso la “cotidianidad insultante de la vida. Son las personas que habitualmente me rodean, son las almas...” Pero las soluciones a esta náusea se presentan con un brillo de faro distante: ni el suicidio, ni la fuga, ni la renuncia, pues esta náusea llega sin cura ni paliativo. Este magno tedio que es más que tedio, pero que denomina así por no tener otra palabra, corresponde pues, además, a la vacuidad de todo, es la vivencia del vacío. ¿Pero que es finalmente el tedio o el desasosiego para Soares? Como veremos no es algo de lo cual el *Libro* nos deje una definición cerrada, al contrario, es algo que se expande, remitiendo a otras cuestiones. Aquí nos detenemos en algunos pasajes

-tardíos por cierto, de 1931 y 1932- donde se ilustra la constelación de la que hace parte el tedio soariano sin que termine de ser definido.

En el primer fragmento nos dice: "Tan dado como soy al tedio, es curioso que nunca, hasta hoy, se me haya ocurrido meditar en qué consiste. (...) No sé, realmente, si el tedio es tan sólo la correspondencia despierta de la somnolencia del vagabundo, o si es cosa, en verdad, más noble que ese entorpecimiento." Tampoco puede decir si dicho estado de tedio corresponde o depende de reglas o condiciones determinadas que lo originen, más bien pareciera que no hay causa clara y determinable, así, por ejemplo, "puedo pasar sin tedio un domingo inerte; puedo sufrirlo repentinamente, como una nube exterior, en pleno trabajo atento. No consigo relacionarlo con un estado de salud o falta de ella; no alcanzo a conocerlo como producto de causas que se encuentren en la parte evidente de mí. (...) Decir que es una angustia metafísica disfrazada, que es una gran desilusión desconocida, que es una poesía sorda del alma que aflora aburrida a la ventana que da a la vida", decir eso puede "colorear el tedio", pero no "me proporciona más que un sonido de palabras que producen eco en las cuevas del pensamiento." (fr.287, p.238)

Pero tampoco se puede reducir el tedio a un estado en que se piensa sin pensar o se sienta sin sentir, estos estados serían más bien paráfrasis o traducción del tedio mismo; es en la sensación directa donde el tedio se juega, en él estamos en un "aislamiento de nosotros en nosotros mismos". "El tedio... sufrir sin sufrimiento, querer sin deseo, pensar sin raciocinio. Es como una *posesión por un demonio negativo, un embrujamiento por nada.*" Tampoco es el tedio una consecuencia directa del trabajo o del cansancio del mismo, pues cumple sin esfuerzo ni desgano lo que "los moralistas de la acción llamarían mi deber social"; sin embargo, en pleno trabajo o en pleno descanso su alma se inunda de la "hiel de la inercia", y su cansancio no es ni del trabajo ni del descanso, sino de sí mismo. El tedio, continúa Soares, "es tal vez en el fondo la insatisfacción

del alma íntima, porque no le hemos proporcionado una creencia. (...) Quien tiene dioses nunca tiene tedio. El tedio es la falta de una mitología. (...) Sí, el tedio es eso: la pérdida, en el alma, de su capacidad de engañarse, la falta, en el pensamiento, de la escalera inexistente por donde sube segura la verdad." (fr. 287, p. 239, 1-12-1931) Es la "indeterminación hecha sentimiento" de la cual nos hablaba Jankélévitch, la posibilidad pura que adviene cuando ya no hay dioses y que yace también allí donde no hay verdades. En este sentido hay una secreta potencia del tedio, pues indiferente a toda forma actual, es a la vez multiforme, informe, poliforme, he ahí al tedio en cuanto que "criatura proteiforme, con mil rostros y mil lenguas."

Soares vincula pues el tedio a la sensación de haber perdido un Dios complaciente y a la desolación sin lugar, es decir, el tedio se corresponde con un estar arrojado, expulsado, dejado, sin asideros. En medio del tedio, "el universo sensible es para mí un cadáver al que amé cuando era vida mas todo él se ha vuelto nada (...) Es tan magno el tedio, tan soberano el horror de estar vivo, que no concibo qué cosa puede haber que pudiese servir de lenitivo, de antídoto, de bálsamo u olvido para él." (fr. 290, 22-8-1931) No extraña pues que Soares declare, en medio de este horror de estar vivo: "Nunca he encontrado argumentos sino para la inercia. Día tras día, más y más, se ha filtrado en mí la conciencia sombría de mi inercia de abdicador." (frg. 292, pp. 242-43, e.s.n.) Cuesta pensar el tedio -en este pasaje- en términos de pura posibilidad, como en el anterior, más bien parece conducir al nihilismo total, a la nada absoluta, y si bien esta perspectiva está señalada aquí mismo, no ahondaremos en ella

Pero "Nadie ha definido todavía, con un lenguaje comprensible para quien no lo haya experimentado, lo que es el tedio." Para empezar, no es el aburrimiento, ni el cansancio, ni el malestar, pues aunque participe de estos tres modos de estar, "los incluye sin parecerse a ellos." Tampoco es el "sentimiento profundo

de la vacuidad de las cosas”, del cual se podría obtener cierta liberación además del paradójico placer del ansia desilusionada, condiciones éstas donde podría habitar el místico o el santo. “El tedio es, sí, el aburrimiento del mundo, el malestar de estar viviendo, el cansancio de haberse vivido; el tedio es en verdad, la sensación carnal de la vacuidad prolija de las cosas. Pero el tedio es más que esto, el aburrimiento de los otros mundos, existan o no; el malestar de tener que vivir, aunque de otro modo, aunque en otro mundo; el cansancio, no solo de ayer o de hoy, sino de mañana también, (y) de la eternidad, si la hay, (y) de la nada, si él es la eternidad.” Es decir, no es sólo la vacuidad de las cosas y de los seres “lo que duele en el alma cuando siente tedio: es también la vacuidad de otra cosa cualquiera, que no las cosas y los seres, la *vacuidad de la propia alma que siente el vacío*, y que en él de sí mismo se enoja y se repudia. El tedio es la *sensación física del caos*, y de que el caos lo es todo. (...) el tedio es eso, sólo eso. ¡Es que en todo esto –cielo, tierra, mundo–, lo que hay en todo esto no es sino yo.” (frg. 314, pp. 254-55, 28-9-1932. e.s.n.) El tedio o la nada que acosa y enmudece el mundo y silencia la posibilidad de decir que algo *es*, estamos ante el *mal de la nada* por definición, aquí el tedio no es ya la “nostalgia del desastre” propia del gran *ennui*, sino la simultaneidad del propio y radical vacío de sí mismo –vaciamiento del yo– que se corresponde con la cadaverización del mundo sensible o con el vaciamiento del mundo (sin dioses ni escaleras que conduzcan a la Verdad); pero no es sólo la vacuidad de la propia alma que siente el vacío del mundo lo que está en juego en el tedio, es también, y esto es muy importante, el tedio en cuanto en cuanto que “*sensación física del caos*” y el caos lo es todo... En este sentido, fijando el caos en el horizonte, se fija también la potencia negativa que anida en el tedio, la relatividad del vacío tanto del mundo como del sí mismo.

4. La falta de sosiego, entre el durar y la espera

La dolencia de Bernardo Soares es pues la falta o la pérdida del sosiego, y esa dolencia –sentida como magno tedio en el que constata la ausencia de Dios o

que tiene como condición la ausencia de Dios, y la vacuidad de la propia alma que siente el vacío del mundo- es justamente lo que hace trabajar a Pessoa/Soares en este *Libro*. Es decir, esta dolencia no se confunde con el marasmo total que impide toda acción, esta dolencia por el contrario da lugar o viene aparejada con una poética. Esto no puede menos que parecernos paradójico. ¿Cómo la falta de sosiego puede dar lugar a una poética, a una escritura? ¿Cómo un Soares que convierte su vida –después de mil rodeos por la metafísica y luego por la mística, la cabalística, los rosacruces con sus mitos y razones, la cábala y los Templarios, la magia, la alquimia...- en “una fiebre metafísica, siempre descubriendo sentidos ocultos en las cosas, jugando con el fuego de las analogías misteriosas, procrastinando¹⁰¹ la lucidez integral” (fr. 293, p. 244), puede mantener la fidelidad a la escritura que requiere a su vez del sosiego y la calma? ¿De qué tipo de escritura se trata en su caso? Vale traer aquí la pregunta que también se hace Susan Sontag a propósito del espíritu melancólico de Walter Benjamín: “¿Cómo llega un melancólico a ser un héroe de la voluntad?” ¿Cómo llegan a coincidir en un punto el no ser, el estado de inercia y el ritmo saturnino, con el despliegue de una escritura como la de Benjamín en el *Libro de los pasajes* o con la escritura misma del *Libro del desasosiego*, escrituras en ambos casos, no en vano, fragmentarias?

Hemos visto cómo el tedio o aburrimiento profundo supone dos cuestiones dignas de ser pensadas: una, es la proximidad de este con la angustia, y dos, el trastorno del tiempo.

- De la primera cuestión casi diríamos, que profundizando el tedio -en el cual se revela al ente en su totalidad, a la vez que se reúnen las cosas, los hombres y uno mismo en una común y extraña indiferencia-

¹⁰¹ Procrastinación, aplazamiento. “La real pereza que por dentro de mi real laboriosidad existe en mí, esa invasora tendencia a la procrastinación –“Bueno, mañana...”- que el Orseticista y culterano

descendemos al pozo de la angustia donde la nada se revela y el silencio se anuda entonces a la indiferencia en la que ya el tedio lo había reunido todo; pero también diremos que en el punto donde el tedio profundo bordea la angustia o se hermana con ella, el afecto que hay allí en cuestión se impone cada vez más emancipado de objetos y representaciones, es el afecto flotante por decirlo menos, sin objeto, sin el “algo” o la “situación” a los cuales estuviera vinculado el aburrimiento en un primer momento. Y esa proximidad entre el tedio y la angustia la hallamos en un pasaje del *Libro* que retomamos aquí para ilustrar esta cuestión y desplegarla desde el *Libro* mismo que es nuestro eje de lectura.

Dice Soares:

Considerar *nuestra mayor angustia* como un *incidente sin importancia*, no solo en la vida del universo, sino en la de nuestra misma alma, es el principio de la sabiduría. Considerar esto en la misma mitad de la angustia es la sabiduría entera. En el momento en que sufrimos parece que el dolor es infinito. Pero ni el dolor humano es infinito, pues nada humano hay que sea infinito, ni nuestro dolor vale más que el ser un dolor que sentimos nosotros. (...) Escribo esto bajo la opresión de un tedio que parece no caber en mí, o necesitar de algo más que mi alma para tener donde estar. (frg. 311, p. 253)

Llama la atención el procedimiento de Soares ante la angustia: sustraerle peso, arrancarle el ansia de infinitud con el cual suele invadirnos, y esta sustracción es posible anteponiéndole la finitud de todo lo humano. Procedimiento que participa sin duda de la comprensión del antiguo estoicismo, o al menos en este pasaje encontramos mucha cercanía con textos como el de *La tranquilidad del espíritu*, de Séneca, y también con varias de las epístolas de Séneca a su amigo Lucilio, a quien le recomienda el retiro, la tranquilidad del espíritu, el ocio fecundo, el

más de una vez fustigó.” (Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, 318) Así reza en el *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, vol. II. 1999. El subrayado es nuestro.

cultivo de sí y la valoración del tiempo, como ocasiones para reconocer la cercanía de la muerte, de ese abismo que devora lo vivido y hace del tiempo un don fugaz y deleznable que en rigor no nos pertenece. Así, le dice en la epístola cuatro: “no puede caber en suerte una vida tranquila a nadie que piensa demasiado en prolongarla (...)La mayoría fluctúa miserablemente entre el miedo a la muerte y las penas de la vida, y no quiere vivir, pero no sabe morir.”¹⁰² El hombre sabio no huye de la vida, sale de ella. También en esta dirección, Marco Aurelio señala que lo propio de los seres y los acontecimientos es la rapidez en el discurrir y el alejamiento:

La sustancia es como un río en incesante fluir, las actividades están cambiando de continuo y las causas sufren innumerables alteraciones. Casi nada persiste y muy cerca está este abismo infinito del pasado y del futuro, en el que todo se desvanece. ¿Cómo, pues, no va a estar loco el que en estas circunstancias se enorgullece, se desespera o se queja en base a que sufrió alguna molestia cierto tiempo e incluso largo tiempo? Recuerda la totalidad de la sustancia de la que participas mínimamente, y la totalidad del tiempo, del que te ha sido asignado un intervalo breve e insignificante, y del destino, del cual, ¿qué parte ocupas?¹⁰³

- Y la segunda cuestión digna de ser pensada -que en el fondo está estrechamente vinculada con la primera que esbozamos-, a la cual nos remite el tedio o aburrimiento profundo, es el trastorno del tiempo: como estancamiento en el presente dice Soares, como largo durar de lo igual sugiere Heidegger, y como coexistir con el intervalo dice Jankélévitch. Pero contrariamente a lo que se podría pensar en un primer momento, el desasosiego en cuanto que tiempo trastornado -estancado o expandido y sin horizonte, tan esquivo al relato y a la historicidad como ya lo vimos al comienzo de nuestro trabajo-, no se corresponde con una quietud

¹⁰² Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, Madrid, Biblioteca clásica Gredos, 2000, Epístola 4, pp. 104

¹⁰³ Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1990, 107.

infértil o con una desesperación igualmente improductiva o *in-poiética*¹⁰⁴; lo que constatamos, en vez, en Pessoa/Soares es que justamente en medio de ese desasosiego en cuanto que tiempo trastornado o espacializado –que nombramos como espera, estancamiento, intervalo– tiene lugar o se posibilita un modo particular de escucha, un despliegue de la pura actividad de la mirada: así, la captación o el pre-sentimiento, por ejemplo, de la vacuidad de todo, no solo la vacuidad de las cosas sino ante todo “la vacuidad del alma que siente el vacío.” Pero la captación de tal vacuidad es para la poesía, para la escritura, es decir, hay una ganancia creativa y poética en el desasosiego pessoano, y eso es lo que hace de él una cuestión paradójica, pues para que esa ganancia poética sea efectiva es preciso, a modo de condición, que el desasosiego mismo no se transforme en frenética desesperación y que por el contrario conserve –y esto es irónico– el secreto vínculo con la tranquilidad del espíritu, para decirlo con Séneca, o con la *serenidad* para decirlo con Heidegger. Sólo conservando este vínculo el desasosiego puede ser poético, y en Pessoa eso es claro, su desasosiego es calmo. Podemos hablar de sereno desasosiego, y a ello nos autorizan muchos de los pasajes del *Libro*, el anteriormente citado incluso nos orienta en esa dirección: cuánta serenidad hace falta para sustraerle peso e infinitud a la más grande angustia, y para escribir eso justo en medio del más desbordante tedio. El desasosiego pessoano (con el trastorno del tiempo que supone y con su proximidad de la angustia) no es pues ajeno a la serenidad, y eso tiene consecuencias tales como el vínculo que podemos detectar entre el largo durar de lo igual definitorio de tedio –el estancamiento o el intervalo– y la serenidad del pensar que allí mismo es posible, de donde podemos decir que el tiempo espacializado es el espacio de un modo determinado del pensar, un espacio propicio para el

¹⁰⁴ Entendiendo *poiesis* como producción y en sentido restringido, además, hacer poético, literario.

meditar y el poetizar incluso. Es en ese espacio que Soares deambula con “Nuestra Señora del Silencio por la floresta de la enajenación”.

En efecto, el pasaje titulado “Floresta de la enajenación”,¹⁰⁵ empieza con el “torpor lúcido, pesadamente incorpóreo” en el cual se estanca un hombre entre el sueño y la vigilia, allí flota su atención entre dos mundos, entre las dos profundidades del mar y del cielo que finalmente se mezclan, y el hombre allí no sabe ya donde está ni lo que sueña, cae sobre él un “relente tibio de tedio”, una “gran angustia” le agita, hasta que por fin despunta el día, pero ¿para qué habrá de rayar el día? “Con una lentitud confusa me tranquilizo. Me entorpezo. Floto en el aire entre velar y dormir.” Este claroscuro se convierte en floresta enajenada por donde deambula esta sombra de hombre acompañado por una presencia que se advierte como presencia de la muerte; en esa floresta se muestra en toda su extrañeza lo que queremos llamar sereno desasosiego. En ese tedio calmo lo más destacado es el enrarecimiento o la enajenación del tiempo y del espacio, pues ambas dimensiones parecen suspenderse o escapar en todo caso a la medida, a la localización, a los parámetros de delimitación: una realidad marginal en la que el tiempo y el espacio no son vividos como parámetros de delimitación. El deambular de esa voz y esa presencia se realiza aquí a través de la extraña y siniestra comarca del tedio donde el ser humano está arrojado a solas en medio de cosas y hombres que yacen igualmente en la más rara y común indiferencia. Pero a medida que permanecen allí en esa comarca de la melancolía, que es también un eterno estar en la bifurcación de dos caminos, donde surge la duda de la propia existencia: “Tal vez yo no sea sino un sueño de ese Alguien que no existe.”

¹⁰⁵ Publicado en 1913, en *Águia*, firmado por Pessoa, e indicando: “Del Libro del desasosiego, en preparación”

Y a la extrañeza del espacio tiempo, al umbral entre lo existente y inexistente, estas presencias que deambulan -impersonales, sin “nombre o existencia plausible”, que se confunden con la floresta misma- son una pura exterioridad: “Nuestra alma no tenía dentro. Éramos fuera y otros.” Exterioridad que se corresponde con el olvido del tiempo y con la propia disolución en el espacio. ¿Qué podría existir -más allá de aquellos árboles, glorietas apartadas, montes últimos en el horizonte- merecedor de la mirada que se dirige a las cosas que existen?... “Nada vale la pena,” en esa pura vivencia de un tiempo que no transcurre, de un

...espacio para el que no existía el pensamiento de poder medirlo. Un transcurrir fuera del Tiempo, una extensión que desconocía los hábitos de la realidad en el espacio. ¡Qué horas, oh compañera inútil de mi tedio, qué horas de desasosiego feliz se fingieron nuestras allí!... Horas de ceniza del espíritu, días de nostalgia espacial, siglos interiores de espacio exterior... Y nosotros no nos preguntábamos para qué era aquello, por qué disfrutábamos el saber que aquello no era para nada.

Decir floresta enajenada es decir entonces “tiempo detenido en espacio”, es decir tiempo de ausencia de tiempo donde el desasosiego reposa en las calmas aguas de la muerte. Entonces nos encontramos con que el tedio profundo se vincula con la angustia, sí, pero también con la presencia de la muerte, y de allí le viene la calma al desasosiego, hasta convertirse en un rasgo propio de éste. Ante los lagos estancados, con los

...ojos parados, llenos de tedio innumerable de ser... Llenos, sí, del tedio de ser, de tener que ser algo, realidad o ilusión; y ese tedio tenía su patria y su voz en la mudez y en el exilio de los lagos. (...) No teníamos época ni propósito. Toda la finalidad de las cosas y de los seres se nos quedó a la puerta de aquel paraíso de ausencia. (...) [Y así] morimos nuestra vida, tan atentos separadamente muriéndola que no reparamos en que éramos uno solo, que cada uno de nosotros era una ilusión del otro, y cada uno, dentro de sí, el mero eco de su propio ser...” (*L.D.*, Apéndice 8, pp. 368-373)

* * *

Este pasaje es pues, entre muchos otros, representativo del sereno desasosiego, es decir, representativo de un modo de pensar y poetizar que sólo es posible cuando el tedio no se reduce a mera pasividad, cuando del tedio emana una potencia negativa como en el caso de Soares y Bartleby, tal como lo hemos visto al comienzo de este trabajo. Pero cuando decimos serenidad hemos de remitirnos al texto que con ese título escribe Heidegger en 1959, y en el cual dos cuestiones nos llaman la atención.

La primera tiene que ver con el propósito deconstructivo del autor frente a la noción convencional de serenidad como pasividad; de allí que al hablar de la serenidad, *Gelassenheit*, conceda prioridad al verbo *Lassen*, como el eje en la significación de esta palabra: dejar, ser dejado, con lo cual enfatiza la acción de dejar, la acción del desasimiento; la serenidad entonces como estar desasido, suelto, a la espera, y la espera no es quietismo pero tampoco es expectativa como se verá luego.

El otro aspecto es la vinculación de la serenidad con la esencia del pensar. En la segunda parte del texto, "Debate en torno al lugar de la serenidad", construida a modo de diálogo entre un Profesor, un Investigador y un Erudito, la serenidad es condición tanto de la escucha atenta de lo digno de ser pensado, como de la resolución en la que se compromete el ser en el mundo. Justo en este sentido ya Heidegger había vinculado la serenidad con la meditación cuando, en "Ciencia y meditación" (1954) dice: la *meditación* es "*la serenidad para con lo digno de ser cuestionado*. (...) En la meditación nos dirigimos a un lugar desde el que, por primera vez, se abre el espacio que mide todo nuestro hacer y dejar de

hacer.”¹⁰⁶ La meditación no se confunde pues con la toma de conciencia, ni con el saber propio de la ciencia, ni con la cultura en cuanto formación que presupone llevar ante el hombre “un modelo en conformidad al cual aquél forma y desarrolla su hacer y dejar de hacer”. Con respecto a la cultura y la época actual, la meditación es mucho más pobre, paciente y provisional; sin embargo, por esto mismo, constituye, según Heidegger, la “promesa de una riqueza cuyos tesoros lucen en el resplandor de lo inútil que nunca se deja calcular.”

La meditación/serenidad para con lo digno de ser cuestionado, nos conduce a un espacio otro, al llamado camino del pensar, que difiere del espacio del cálculo y de la ciencia. Es decir, la meditación/serenidad tiene que ver con lo no calculable, lo inadvertido, lo todavía no pensado, lo que no deja de sustraerse al pensar y de lo cual no cabe hacerse representaciones, pues de ello no es posible ni expresar ni comunicar nada, sólo cabe señalar en su dirección, y a ello se dedica Heidegger en este texto.

Heidegger se aproxima pues a la cuestión de la serenidad a la luz de sus consideraciones tanto sobre el arraigo del pensar en la época de la técnica, como sobre el suelo y el fundamento que se espera en esta época para las obras del hombre. La serenidad está vinculada con la esencia del pensar meditativo y del pensar poético, del pensar por venir. Es un rasgo del aprender a pensar. “El hombre aprende a pensar en la medida en que su hacer y dejar de hacer los hace corresponder con aquello que en cada momento le es exhortado en lo esencial. A pensar aprendemos cuando atendemos a aquello que da que pensar.”¹⁰⁷ La serenidad es condición de posibilidad para atender, para señalar, lo que es digno de ser cuestionado, lo que está por pensar, lo aún no meditado,

¹⁰⁶ Martin Heidegger, “Ciencia y meditación”, en: *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 49. e.s.n.

¹⁰⁷ Martin Heidegger, “¿Qué quiere decir pensar?”, en: *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, p. 96

lo que sigue dando qué pensar y a lo cual Heidegger denomina “lo preocupante”. ¿Y en qué se manifiesta lo preocupante? “En que todavía no pensamos. Todavía no, a pesar de que el estado del mundo da que pensar cada vez más.”¹⁰⁸ Pero lo que está por pensar no lo es porque todavía no nos orientemos suficientemente hacia ello, sino, sobre todo, porque desde siempre y desde sí mismo le ha dado la espalda al hombre, es decir, “lo que está por pensar, a pesar de todo, se retira.”¹⁰⁹ Es preciso pues el retiro para el que atiende a la tarea de señalar lo aún no pensado, de donde no obstante proviene el pensar mismo; pero no es un atender que se proponga despojar lo no pensado de su reserva, o arrancarlo de su silencio, sino, por el contrario, es un disponer la atención y la escucha a este silencio desde donde el hombre es exhortado en su esencia: lo que se retira y se reserva nos concierne e interpela, nos atrae aunque no nos percatemos de ello, mucho más que cualquier orden de realidad que nos alcance y nos afecte en la existencia. Y la serenidad es condición de ese retiro para señalar lo que se presenta en su reserva. El hombre es el que muestra, señalar es su esencia.

Ese simple señalar es un rasgo fundamental del pensar, del camino hacia lo que, desde siempre y para siempre, da que pensar al hombre. Demostrar, es decir, deducir de presupuestos adecuados, se puede demostrar todo. Pero señalar, franquear el advenimiento por medio de una indicación, es algo que solo puede hacerse con pocas cosas y con estas pocas cosas además raras veces.¹¹⁰

El hombre es el que muestra y también el que espera, el que está “al acecho de lo no pensado que todavía se oculta en lo ya pensado.” Esta espera, que no se confunde con la expectativa, nos pone en camino de lo por pensar.

También en su texto *Serenidad*, Heidegger se ocupa del pensar meditativo, o más bien de la huída de este en la época moderna, cuyo rasgo propio es la

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 99

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 98

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 99

representación y el cálculo de la ciencia, sobre el cual se fundamentan todo proyecto y toda planeación modernos. La época de la ciencia supone pues la huida del pensar meditativo, que es también huida o silenciamiento de la exhortación esencial que desde la palabra le viene al hombre. Ya desde 1938, en *Camino de bosque*, Heidegger avanzaba su reflexión acerca justamente de la “Época de la imagen del mundo” y el pensar representativo.

El pensar calculador no es un pensar meditativo, no es un pensar que piensa en pos del sentido que impera en todo cuanto es. (...) El pensar meditativo exige a veces un esfuerzo superior. Exige un largo entrenamiento. Requiere cuidados aún más delicados que cualquier otro oficio auténtico.¹¹¹

La meditación es estar dejado, a la espera, supone demorarse, detenerse junto a lo próximo que nos concierne aquí y a hora, en el rincón que habitamos, en la hora presente del acontecer del mundo. La tarea de preservar un tiempo y un lugar para ese pensar en un mundo hechizado por la técnica, es también una tarea que tiene que afrontar la falta de suelo y fundamento donde el hombre contemporáneo pueda habitar y levantar su obra: desarraigo que proviene del espíritu de la época de la técnica emancipada del pensar filosófico. Y tal fascinación ciega por la técnica coincide con el eclipsamiento y el olvido del meditar y con la forma como en la modernidad el ser humano deviene en sujeto, pretende reducirse a ello, para dirigir su pensamiento calculador sobre un mundo igualmente reducido a la condición de “campo de objetos” que se ofrece sin resistencia alguna para ser manipulado, investigado, calculado. Se inaugura así una relación del hombre con el mundo eminentemente técnica, donde ésta se emancipa cada vez más desplegando su secreto poder sobre el hombre, y éste a su vez empieza a vivir de modo vertiginoso en función de leer y oír –de interpretar y reducir al orden de la representación– todo en torno a la técnica, pero este leer y este oír no constituyen un reconocer, un detenerse a pensar lo que del hombre se pone en juego en su relación técnica con el mundo.

¹¹¹ Martin Heidegger, *Serenidad*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp. 18-9

Sin embargo, el problema, lo preocupante, no está en la tecnificación del mundo, sino en que el hombre aún no logra enfrentar meditativamente lo que viene con la época. Cuando el hombre sacrifica su pensar meditativo en función del calculador, está irremisiblemente indefenso ante el poder abrasador de la técnica; pero, dice Heidegger, si despierta a la meditación, ésta deberá “obrar sin tregua, aún en las ocasiones más insignificantes.” Pero, ¿puede serle dado al hombre de la época de la técnica un nuevo suelo y fundamento donde arraigar sus obras? Heidegger responde diciendo que a lo mejor se hallen demasiado próximos, cercanos a nosotros y por eso no se les ve,

...porque el camino a lo próximo es siempre el más lejano y por ello el más arduo. Este camino es el camino de la reflexión. El pensamiento meditativo requiere que nosotros no nos quedemos atrapados unilateralmente en una representación (...) que nos comprometamos en algo que, a primera vista, no parece que de suyo nos afecte.¹¹²

Ponerse en ese camino exige romper la relación de servidumbre establecida con los objetos de la técnica, de tal modo que podamos usarlos pero dejándolos libres, reposando en sí mismos: “Como algo que en lo más íntimo y propio de nosotros mismos no nos concierne. Podemos decir *Sí* al inevitable uso de los objetos técnicos, y podemos a la vez decirles *No* en la medida en que rehusamos que nos requieran de modo tan exclusivo, que dobleguen, confundan y, finalmente, devasten nuestra esencia.”¹¹³ A esta actitud que dice a la vez *Sí* y *No*, es a lo que en primera instancia Heidegger denomina en este texto con la palabra serenidad: habla de “serenidad para con las cosas”, actitud que reconoce que la técnica modifica la relación del hombre con el mundo y con las cosas, y que esto introduce un sentido aún oculto, desconocido para el hombre en su relación con el mundo. Es decir, “el sentido del mundo técnico se oculta”, más aún, se oculta justo en la medida en que viene a nuestro encuentro.

¹¹² *Ibid.*, p. 26

¹¹³ *Ibid.*, p. 27

Lo que así se muestra y al mismo tiempo se retira es el rasgo fundamental de lo que denominamos misterio. Denomino la actitud por la que nos mantenemos abiertos al sentido del mundo técnico la apertura al misterio. La serenidad para con las cosas y la apertura al misterio se pertenecen la una a la otra. Nos hacen posible residir en el mundo de un modo muy distinto. Nos prometen un nuevo suelo y fundamento sobre el que mantenernos y subsistir, estando en el mundo técnico pero al abrigo de su amenaza. (...) Sólo que la serenidad para con las cosas y la apertura al misterio no nos caen nunca del cielo. No a-caecen (*zufälliges*) fortuitamente. Ambas sólo crecen desde un pensar incesante y vigoroso.”¹¹⁴

Es sólo que ni la serenidad, ni la apertura al misterio caen del cielo, no a-caecen, dice Heidegger, fortuitamente, ambos requieren para crecer un “pensar incesante y riguroso.” ¿Pero qué quiere decir un pensar riguroso e incesante? Para empezar, Heidegger lo distingue del pensar representativo, siempre anclado en un querer. La serenidad en cambio “despierta cuando a nuestro ser le es otorgado comprometerse con lo que no es un querer.” En ella se oculta un obrar que no es una actividad, pero tampoco se confunde con la pasividad, no pertenece al dominio de la voluntad, “porque toda voluntad quiere un operar y quiere como elemento suyo la realidad.” Serenidad en la que “imperla algo semejante al poder de acción y resolución. (...) Resolución según está pensada en Ser y tiempo, como el abrirse, que el ser-ahí toma propiamente sobre sí a favor de lo abierto.”¹¹⁵ Así, el tránsito del querer a la serenidad es también el tránsito del pensar como representación al pensar aún por venir, cuya esencia está en la serenidad misma. La meditación, y la acción y la resolución, aparecen como condiciones de la serenidad, de la espera que no se deja comprometer con una representación y que no tiene objeto, puesto que está comprometida con lo abierto como aquello frente a lo cual sólo cabe esperar. Así, esperar lo abierto es abandonarse a la serenidad y desprenderse de todo pensar reducido a representación.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 29. e.s.n

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 39, 67,68.

Pero no olvidemos que Heidegger escribió este texto para la celebración conmemorativa del compositor Conradin Kreuzter, cuya obra floreció en la *tierra natal*; esto da ocasión a Heidegger para detenerse tanto en la falta de pensamiento -esa "huésped inquietante que en el mundo de hoy entra y sale de todas partes"- que venimos comentando, como en la falta en esta época de "arraigo para las obras del hombre". Es decir que el pensar meditativo -que es serenidad para con lo digno de ser pensado o lo todavía no pensado- se erige como "receta", o recomendación, o exigencia, o conjuro ante esa incómodo huésped que es la falta de pensamiento; pero también es condición para abordar la pregunta sobre cuál ha de ser el suelo y el arraigo venideros para el obrar del hombre, pues la época moderna -la de la representación y la ciencia- también supuso la pérdida de arraigo. El autor *espera* que de la serenidad para con las cosas que ha despertar junto con la apertura para el misterio, podremos "llegar a un camino que conduzca a un nuevo suelo y fundamento. En este fundamento la creación de obras duraderas podría echar nuevas raíces. Así, de una manera cambiada y en una época modificada, podría nuevamente ser verdad lo que dice Johann Peter Hebel: '*Somos plantas* -nos guste o no admitirlo- que deben salir con las raíces de la tierra para poder florecer en el éter y dar fruto.' " ¹¹⁶

Esta espera de un camino que conduzca a un nuevo suelo y fundamento donde nuevas y duraderas obras puedan echar raíces... no deja de tener un aire o una resonancia de del paradójico optimismo que ya veíamos en Freud y su espera y confianza o bien en los poderes del Eros eterno o bien en la leve voz del intelecto que aunque tarde termina por hacerse oír. No son pequeños ni desdeñables los incómodos huéspedes a los que se enfrenten respectivamente ambas *esperas* en tan diversos campos teóricos: la falta de pensamiento que trae la época moderna (época del pensar representativo, del cálculo y del despliegue

¹¹⁶*Ibid.*, p. 31. e.s.n.

técnico), y el despliegue de la pulsión de muerte a través de medios cada vez más técnicos.

Pero es sobre todo en la segunda parte del texto -“Debate en torno al lugar de la serenidad; de un diálogo sobre el pensamiento en un camino de campo” (parte escrita en 1944-45)-, en donde la serenidad aparece como un *estar a la espera*, que no es igual que estar a la expectativa; la serenidad como puesta en obra desde otra parte, como algo que “se despierta cuando a nuestro ser le es otorgado el comprometerse (*einzulassen*) con lo que no es un querer”, lo cual no es igual que un dejar ir las cosas a la deriva, sino ante todo un descubrir que en la Serenidad, tal vez, según el Erudito¹¹⁷, “se oculte un *obrar más alto* que en todas las gestas del mundo y en las maquinaciones de los hombres...”¹¹⁸ Obviamente un obrar que no se confunde con ninguna actividad, pues la Serenidad obra más allá de toda diferenciación entre actividad y pasividad, es decir, que su obrar no pertenece al dominio de la voluntad.

Pero a juicio del Investigador lo más difícil es el paso del querer a la Serenidad, máxime cuando la esencia de la serenidad aún se oculta. Aunque tiene más o menos claro lo que con la palabra Serenidad se designa, no le resulta claro, sin embargo, qué tiene que ver ésta con la esencia del pensar que se intenta determinar ahora; pregunta ante la cual replica el Profesor diciendo que ambas cosas nada tienen que ver si concebimos “el pensar como representación en sentido tradicional. Pero tal vez la esencia del pensar que aún buscamos está inserta en la Serenidad.”¹¹⁹ Y para ponerse en dirección de la esencia del pensar es preciso no hacer nada y esperar, es decir, enterarse de una vez que la voluntad y el modo de pensar como representación que le corresponde impide tener contacto con tal esencia del pensar. Se trata pues de *esperar*.

¹¹⁷ Recordemos que los personajes de este “Diálogo” son un Profesor, un Erudito y un Investigador.

¹¹⁸ Martín Heidegger, *Serenidad*, op.cit., p.39

¹¹⁹ *Ibid.*, p.41

En el movimiento del camino en el que avanzan estos tres personajes se trata de ver aquello que denominan Serenidad en conexión con la mencionada esencia del pensar, entendido éste ya no como mera representación y voluntad, sino “bajo la figura del *representar* *horizéntico-trascendental*. Representación que trae la arboreidad del árbol, la coseidad de la cosa, lo pétreo de la piedra,¹²⁰ como la vista en la que adentramos el mirar cuando nos confronta esta cosa en el aspecto del árbol.” Estamos ante un horizonte que sobrepasa el aspecto de los objetos, “del mismo modo que la trascendencia rebasa el hecho de divisar los objetos.” “Aquello que tiene el carácter de horizonte es solamente el lado vuelto hacia nosotros de un algo abierto que nos rodea, colmado de vistas al aspecto de aquello que, para nuestro representar, aparece como objeto.” (p.45) O sea que no somos nosotros quienes disponemos dentro de lo abierto el aspecto de los objetos que ofrece la vista del círculo de visión... Pero si el horizonte es lo abierto que nos rodea ¿qué es entonces eso abierto? Según el profesor es como “una comarca (*Gegend*), por cuya magia todo cuanto le pertenece regresa a aquello en donde descansa.” Es decir, que lo abierto, *la comarca* (*die Gegend*) – que no es no es representable, ni pertenece al ámbito de lo familiar y lo seguro o asegurado- es lo que “lo reúne todo, lo uno con lo otro y todo con cada uno, llevándolo a demorar en el reposo en sí mismo.”

O sea que la comarca es amplitud (*Weite*) y morada (*Weile*). De ahí, que el Erudito proponga optar por la palabra *Gegnet*¹²¹, contrada (lugar), en lugar del

¹²⁰ Llama la atención que en Pessoa haya una comprensión de la literatura que es relativamente próxima a esta idea heideggeriana del representar *horizéntico-trascendental*. En el fragmento 475, del *Libro*, leemos: “La literatura, que es el arte casada con el pensamiento, y la realización sin mácula de la realidad, me parece ser el fin hacia el que debería tender todo esfuerzo humano, si fuese verdaderamente humano, y no una superfluidad de lo animal. Creo que *decir una cosa es conservarle la virtud y quitarle el terror*. Los campos son más verdes en el decirse que en su verdor. Las flores, si son descritas con frases que las definan en el aire de la imaginación, tendrán colores de una permanencia que la vida celular no permite. Moverse es vivir, decirse es sobrevivir. No hay nada real en la vida que no lo sea porque se ha descrito bien.” (p. 361. e.s.n.)

¹²¹ Tal como lo indica el traductor Ives Zimmermann, la palabra habitual para *Gegnet* (contrada) es *Gegend* (Comarca), en la cual, al igual que *Gegenstand* (objeto) impera la raíz *gegen*, que remite

nombre corriente, comarca. Y la contrada, precisa el profesor, “es la *amplitud que hace demorar*, la que reuniéndolo todo, se abre, de modo que en ella lo abierto es mantenido y sostenido para hacer eclosionar toda cosa en su reposar.”¹²² Pero más que venir a nuestro encuentro, la contrada se retira, hasta el punto, dice el Erudito, que “las cosas que aparecen en la contrada tampoco tienen ya carácter de objetos.” Ya ni siquiera están puestos a nuestro encuentro, ni están siquiera puestos, yacen, reposan, “descansan en el retorno a la morada de la amplitud de su pertenecer-se”, dice el Profesor. Más exactamente hay descanso en el retorno que es movimiento siempre que el “descanso sea el hogar y el imperar de todo movimiento.” Pero el Investigador se reconoce incapaz de representarse lo dicho sobre la contrada, la amplitud, la morada, el retorno, el reposo... Por lo cual el Erudito señala que todo esto “no se puede representar en absoluto, en la medida en que *es por la representación por lo que todo ha llegado ya a ser un objeto* que está puesto a nuestro encuentro en un horizonte.”¹²³ Tampoco lo podemos describir porque *toda descripción nos traería todo esto en calidad de objeto*. Pero sí se deja nombrar, y de ese modo puede ser pensado, siempre y cuando “el pensar no sea ya un representar”. Y ¿qué sería entonces el pensar? Según el profesor, cuando el pensar deja de ser un representar, estamos ya “próximos ser introducidos (*eingelassen*) en la esencia del pensamiento”, estamos próximos o casi “a la espera de su esencia.” Pero estar a la espera (*warten*) no es estar a la expectativa (*erwarten*): “Porque el *estar a la expectativa es ya estar atado a una representación y a lo representado*.” A lo cual añade el Erudito: “La espera, en cambio, desiste (*hablasen*) de esto; o más bien debería decir: la espera no se deja siquiera comprometer (*sich einlassen*) en un representar (*Vorstellen*). La espera no tiene propiamente objeto.”¹²⁴

a lo que está en frente: “lo que está a la contra para el observador”. *Gegnet* recoge esta noción, así como la idea esencial de “venir-a-estar-en-contra-de-frente.” Y la palabra española contrada (donde resuena la francesa *contrée*) corresponde bien a la alemana *Gegnet*. Se trata del “contrar” de la contrada.

¹²² Martín Heidegger, *Serenidad*, op.cit., p. 48

¹²³ *Ibid.*, p.49

¹²⁴ *Ibid.*, p.50

Es decir, no se trata tampoco de estar a la espera de *algo*, porque en cuanto nos representamos y llevamos en frente nuestro lo que esperamos, ya no estamos en la espera sino en la expectativa con la correspondiente representación. De donde, lo dirá más adelante el Erudito, la serenidad es “el soltarse (*Sichloslassen*) del representar trascendental y de ese modo un prescindir (*Absehen*) del querer del horizonte.” (p. 69) En la espera está abierto aquello que esperamos porque la “espera está comprometida en lo abierto mismo,” está comprometida en la amplitud de lo lejano. Más aún, para el Erudito, respecto de lo abierto no cabe otra cosa que la espera, lo abierto y la espera se corresponden. Y en el estar a la espera se pone en juego un “estar dejado (*Gelassensein*)”, lo cual constituye el primer momento de la serenidad, pero la serenidad propiamente dicha debe reposar en la contrada y haber recibido de ella el movimiento para ir a la contrada. “La Serenidad, dice el Profesor, proviene de la contrada, porque consiste en que el hombre permanece dejado (*gelassen*) a la contrada, y además, por obra de ella misma. El hombre está en su esencia dejado a la contrada en la medida en que pertenece originariamente a ella. Le pertenece a ella en la medida en que desde el inicio es a-propiado (*ge-einet*) a ella, y además por obra de la contrada misma.”¹²⁵

Pero, se insiste de nuevo, como ya quedara claro en la primera parte de este texto, no se debe confundir la serenidad con la carencia de toda fuerza para actuar, una carencia que todo lo tolera, “¡en el fondo con una negación de la voluntad de vivir!”, así lo advierte el Investigador, mientras que el Erudito complementa diciendo que es necesario reconocer que en la Serenidad también impera algo similar al “poder de acción y resolución”, y la resolución es “el abrirse, que el ser-ahí toma propiamente sobre sí a favor de lo abierto”, tal como quedó expuesto en *Ser y tiempo*, y lo abierto es lo que se ha nombrado aquí como contrada, como la comarca. Y la comarca a su vez es lo ocultamente esenciante

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 59-60

de la verdad, si asumimos con los griegos que la esencia de la verdad es la desocultación y el estar a la intemperie.

Luego, al término de la discusión sobre el poder esenciante de la verdad con independencia del hombre, y ya en el límite de este largo diálogo, se interroga el Profesor: ¿Qué es entonces la esencia del pensar si la contrada, la comarca, es la proximidad de la lejanía? Frente a lo cual el Erudito cree tener una palabra que no pronuncia antes de hacer un largo preámbulo, una palabra que ha retenido a través de todo el recorrido por este camino de campo por no parecerle adecuada para nombrar algo de lo buscado, es decir, la *esencia del pensar* en tanto que serenidad para con la comarca. Se trata de una palabra de Heráclito y que por sí sola constituye el fragmento 122, y en la que pocos se fijan, a saber: “*Ir junto a*”, la cual indica, literalmente, “*ir aproximándose*”, o, según el Profesor, “*ir-a-la-proximidad*”, lo que para el Investigador implica el “*introducir-se-en-la-proximidad*”, dejarse comprometer en ella. “*Ir junto a*” nombra pues muy bien lo hallado en el camino de campo recorrido por estos tres hombres. Nombra induso el caminar mismo en el cual se hallan a través de un camino que los ha guiado profundamente en la noche, en la noche

que brilla cada vez más hermosa...

E. ...sobrepasando en asombro a las estrellas...

P. ... porque en el cielo *les aproxima sus lejanías*...

I. ... al menos para el investigador ingenuo, no así para el investigador exacto.

P. Para el niño que hay en el hombre *la noche sigue siendo la costurera de las estrellas, al aproximarlas unas a otras*.

E. *Junta sin ribete, sin costura, sin hilo*

I. Es la que *aproxima porque sólo trabaja con la proximidad (Nühe)*.

E. En el supuesto de que alguna vez trabaje, y no más bien descanse...

P. ... asombrándose de las profundidades de la altura.

E. ¿Podría entonces el asombro abrir lo cerrado?

I. Por el modo de estar a la espera...

P. ... si ésta es espera serena (*gelassen*)...

E. ... y el ser humano sigue siendo apropiado a aquello...

P. ... desde donde estamos siendo llamados."¹²⁶

Ahora bien, esta larga excursión a través de la noción de serenidad, sobre todo en este debate en torno a su lugar, nos permite dejar esbozados al menos algunos puntos donde se rozan o se cruzan la serenidad y el aburrimiento profundo, de donde tomamos elementos para sugerir que de lo que se trata en el *Libro* de Pessoa/Soares en cuanto a la tonalidad afectiva que se despliega en éste, es de un *sereno desasosiego*. Primero señalamos una proximidad/divergencia entre la serenidad (*Gelassenheit*) –en cuanto que serenidad para con la contrada o comarca o lo abierto que se retira, que se reserva y frente a lo cual no queda más que esperar, y esa espera es serena-, y los dos caracteres esenciales que Heidegger establece para el aburrimiento profundo (*Langeweile*), a saber: El ser-dejado-vacío (*Leergelassenheit*) –vacío en el cual las cosas no son sustraídas o robadas, siguen allí pero “no tienen nada que ofrecernos”, nos dejan completamente indiferentes, en silencio o próximos al silencio, sin nada que decir de las cosas, sin que ellas conciten nada en nosotros-. *El vacío consiste justamente en la indiferencia que envuelve al ente en su totalidad*, es decir que en la indiferencia el ente no desaparece sino que lo muestra en su totalidad, más aún, lo muestra en su exangüe inanidad. El aburrimiento profundo sitúa pues al ser -ahí frente al ente en su totalidad, que nos circunda pero no ofrece ninguna posibilidad para el hacer o el dejar de hacer: se niega en relación con esas posibilidades. Es decir, que el ser-ahí está *entregado*, sujetado o vinculado al ente que se le niega en su totalidad. En cambio, en la serenidad para con la contrada –en cuanto que amplitud o morada que hace demorar- o lo abierto que no viene a nuestro encuentro sino que se retira, ante esta comarca, no queda más que la *espera*. Entonces, si bien en la serenidad y en el aburrimiento el ser-es-dejado... ante la contrada que se retira, y ante un ente que se niega en su totalidad, respectivamente, la diferencia está en que en la primera es dejado en el vacío y entregado al ente que se niega obstinadamente,

¹²⁶*Ibid.*, pp. 84-5

es decir, abierto a un cierre –lo cual hace del aburrimiento una *Stimmung* fundamental, constitutiva del Dasein, tanto como la angustia donde la nada se revela y nos acosa-, mientras que en la segunda el ser es dejado en la espera, espera de lo abierto que se retira, espera que no es expectativa como ya se dijo, porque la expectativa supone estar atado a una representación y a lo representado, mientras que la espera, según dijo el Erudito, desiste, no se deja comprometer en un representar. “La espera no tiene propiamente objeto”, más aún, en ella, las cosas pierden el carácter de objetos. Pero tampoco el aburrimiento profundo tiene propiamente objeto ni supone estar atado a un representar ni a lo representado, pues ¿qué importa o qué lugar puede tener la representación y lo representado para el ser-dejado-en-el-vacío? Así como la espera no tiene objeto porque el pensar de la serenidad no es representativo – que es el que convierte las cosas en objetos disponibles-, así, el aburrimiento profundo tampoco tiene objeto porque lo único que hay allí son cosas dejadas o reunidas junto con los hombres y con uno mismo en una común y extraña indiferencia, es decir, cosas abandonadas casi a modo de ruinas que no logran el estatuto de objeto. Y de esta ausencia de objeto común a ambas experiencias se desprende el rasgo que tal vez más nos interesa, y es que estamos ante dos experiencias del pensar a-representativo, o, lo que es lo mismo, dos modos de disolución de la dualidad sujeto-objeto.

Pero todavía debemos fijarnos en el segundo momento esencial del aburrimiento profundo, el-ser-mantenido-en-suspenso, o, dicho de otro modo las posibilidades están ante el Dasein en plena indiferencia: simultáneamente presentes pero inaccesibles. Es dar a conocer las posibilidades específicas del Dasein negándoselas, o sea que éstas yacen inactivas, y, en cuanto inutilizadas, ellas nos abandonan. Pero esta desactivación pone de manifiesto lo que hace posible o la posibilidad pura: la “posibilidad originaria”. Y, nos preguntamos aquí, ¿no es acaso la *espera* de esta posibilidad pura lo que define a la serenidad?

El ser-ahí, dice Giorgio Agamben, está pues afectado por el ente que se niega en su totalidad, lo que afecta es justo lo que hace posible en cuanto que “posibilitación originaria, es decir de la potencia pura”, esto es pues lo que se manifiesta en el segundo carácter del aburrimiento profundo en cuanto que ser mantenido en suspenso. Es decir, esta potencia pura se manifiesta en la suspensión y sustracción de todas las posibilidades específicas concretas. Con la *desactivación* de las posibilidades se pone de manifiesto “el origen mismo de la potencia, y con ello del Dasein, es decir, del ente que existe en la forma del poder ser. Pero esta potencia o posibilitación originaria tiene –precisamente por esto– constitutivamente la forma de una potencia-de-no, de una impotencia, en tanto que sólo puede a partir de un *poder no*, de una desactivación de las específicas posibilidades singulares efectivas.”¹²⁷ Entonces, si ya nos advertían en el diálogo sobre la serenidad que ésta no se debe confundir con la carencia de fuerza para actuar o la negación de la voluntad de vivir, y que la Serenidad supone un poder de acción y resolución y un *obrar más alto* que se despliega más allá de la diferencia entre pasividad y actividad, así también este segundo rasgo del aburrimiento profundo (el ser-mantenido-en-suspenso) nos obliga a precisar que el aburrimiento profundo no se confunde con la carencia de fuerza para actuar o la negación de la voluntad de vivir, no porque aquí se juegue un obrar más alto, sino porque la desactivación de las posibilidades específicas del ser-ahí pone de manifiesto el origen mismo de la potencia, la posibilitación originaria que tiene la forma de una potencia-de-no... y es justo esta potencia de no, o potencia negativa lo que ya vimos en juego en la fórmula del Bartleby a la vez que en la abdicación de la acción por parte de Soares, que declina de todo, menos de escribir.

Por tanto, cuando decimos que hay un sereno desasosiego en la escritura del *Libro* de Soares, nos referimos a esta constelación que esbozamos en estos párrafos anteriores y que nos dejan al descubierto la potencia poética de la

¹²⁷ Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 88

serenidad y del desasosiego o aburrimiento profundo; donde se nos muestra un obrar más alto y una potencia de no, que no se confunden con la mera acción o actividad, y un modo del pensar (poético) que no comulga con el pensar representativo donde las cosas se reducen a la condición de objetos, es decir, un pensar o una escritura poética sin objetos. Pero decir sereno desasosiego supone también ocuparse –antes de ocuparse de la escritura que le corresponde a éste– de lo que enunciamos en nuestro título como afecto sin objeto, refiriéndonos con ello a un rasgo propio y definitorio de la melancolía, de la acedía, del tedio o aburrimiento profundo y de algún modo del desasosiego en la forma como Soares lo sugiere en su *Libro*.

Experiencia poética de la falta de sosiego

El *Libro* de Soares es la *experiencia del desasosiego* que se hace obra... siempre inconclusa, lo cual, como vemos, exige repensar el desasosiego mismo, pues así como –en la comprensión de Heidegger– “La tristeza no es ni mero abatimiento, ni melancolía”, sino que la tristeza, la “verdadera tristeza está en una relación de consonancia con lo que es verdadera alegría, por cuanto que esta alegría se retira, vacila en su retirada y se mantiene en reserva;”¹²⁸ de igual modo, el desasosiego tampoco es abatimiento o grado máximo de inercia, sino que se halla en relación directa con el sosiego, con la serenidad, con la audacia del ocio fértil de los estoicos. Esta experiencia pessoana pertenece también a las sublimes y permanentes cuestiones que le son prometidas y a la vez retenidas al decir poético.

Hacer una experiencia significa que “algo nos acaece”, adviene, tiene lugar, toma posesión de nosotros y nos transforma, es decir, que hacer una experiencia es padecer y acoger lo que así adviene. Hacer una experiencia es “obtener algo en el caminar” a lo largo de un camino. Y la palabra pertenece a ese pasaje

¹²⁸ Martin Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1987, p. 152

misterioso donde “el decir poético bordea la fuente destinal del habla,” a saber, el Decir en cuanto que mostración de lo que se reserva. Pero una experiencia con el habla no puede hacerse sino en el ámbito del pensamiento, y éste a su vez ronda por las proximidades de la poesía; es decir, que “poesía y pensamiento se necesitan mutuamente en su vecindad”, y que el pensamiento “abre surcos en el campo del ser.” Así entonces,

El poeta no podría hacer la experiencia que hace con la palabra si esta experiencia no estuviese templada por la tristeza, esto es, por la serena disposición de ánimo para la proximidad de lo que se ha retirado y que así está, a la vez, reservado para el advenimiento inaugural.¹²⁹

Hacer una experiencia, entonces, es estar en camino hacia algo que desde sí mismo nos demanda, nos llama, nos toca y nos requiere, nos transforma. Es pues, en el decir de Heidegger, el camino lo que pertenece al pensamiento, mas no el método, que “es la consecuencia más extrema de la degeneración de lo que es un camino.”¹³⁰ Y en el método están hipotecadas la representación y la ciencia. A su vez, pensamiento y camino pertenecen a la región, que es apertura y vecindad con la poesía. En la región, el pensamiento mantiene como gesto, más que el preguntar, el “escuchar el decir confiador,” el dejarse-decir, el escuchar el decir en cuanto que Decir, o sea, en cuanto mostración de lo que es propio del habla y con ello lo propio del hombre que se halla velado, oscuro e intraducible a nuestras desgastadas “naciones habituales” del pensamiento que ha devenido representativo. Y es justamente la palabra la que mantiene y sostiene, a la vez que provee sustento a la cosa en lo que “es”; así es como Heidegger comprende la sentencia poética con la que Stefan George concluye su poema *Palabra*:

Así aprendí triste la renuncia:
Ninguna cosa sea donde falta la palabra.

¹²⁹ *Ídem.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 176

Sentencia-pretexto que muestra la dificultad en la que estamos para hacer la experiencia de la vecindad entre el pensamiento y la poesía. Vecindad o enfrente-mutuo que permanece invisible para nosotros y que, no obstante, “gobierna en todas partes nuestra estancia sobre esta tierra y el caminar en ella.” Esta vecindad nos gobierna aún en una época que ha reducido el pensamiento al calcular, por ello es preciso el paso atrás, el retorno sereno al lugar donde propiamente ya nos encontramos. En este camino que es retorno se muestra que la palabra, el decir, no tiene ser, pero no por ello se la puede arrojar al vacío de la mera nada, puesto que es justamente ella la donante, la que da el ser: ella da en su reserva, y “al denegarse nos acerca su esencia retenida.” Por ello, aunque la joya misma que es la palabra “se retira a lo misterioso y sorprendente que nos asombra”, no obstante, “el poeta no abdica de la palabra.”¹³¹

Pensamiento y poesía no están pues en una vecindad que signifique con-fusión, sino que, por el contrario, constituyen dos modos diversos del decir. Son el enfrente-mutuo, la vecindad divergente, las paralelas que se sostienen cada una en su propia oscuridad y que “se entrecruzan en el in-finito”, en “el advenimiento apropiador (*Ereignis*)”, desde el cual, poesía y pensamiento están remitidos a lo propio de su esencia. Entonces, si la proximidad de pensamiento y poesía es la del decir, “el advenimiento apropiador prevalece como aquel Decir donde el habla nos dice su esencia.”¹³²

El camino -que pertenece a la región y ésta al Claro dador de lo libre- es lo que nos permite llegar a aquello que nos demanda, nos concierne, nos toma bajo custodia, nos guarda, lo que nos concierne en lo más íntimo. Sólo la región da caminos, es don de camino, y la palabra es puesta-en-camino, da e instituye caminos. El camino, el retorno, conduce a lo que nos demanda y en cuyo ámbito

¹³¹*Ibid.*, p. 172

¹³²*Ibid.*, p. 175

nos encontramos sin que aún estemos allí, pues aún no conseguimos hacer la experiencia de la vecindad de pensamiento y poesía, aún no logramos morar en la proximidad, en el Decir (die Sagen) donde se asienta el habla. Aún no moramos en el Decir que es “mostrar: dejar aparecer; liberación luminosa-ocultadora, entendida como ofrecimiento de lo que llamamos mundo.”¹³³

La experiencia de la proximidad es una-puesta-en-camino, es retorno a lo Mismo, recogimiento sobre lo Mismo. Pero, el tiempo y el espacio de esta proximidad no se entienden aquí en la acepción de “parámetros” de medición, tal como los concibe el pensamiento representativo en el mundo técnico moderno. No, el tiempo y el espacio de esta proximidad no pueden tener esa dimensión, sencillamente porque bajo sus coordenadas no es posible “hacer la experiencia de la proximidad a la que pertenece la vecindad.” Será, en cambio, el en-frente-mutuo lo propio de la vecindad de pensamiento y poesía en cuanto modos del Decir, y el ámbito de este en-frente-mutuo es nada menos que “la amplitud donde la tierra y el cielo, el dios y el hombre se alcanzan”. Hacer la experiencia de este en-frente exige de entrada abandonar el pensar calculador y asumir que lo esencial de la proximidad no es la distancia sino el en-caminar, reconocer que el “carácter parametral desfigura la esencia de tiempo y espacio.”

En la experiencia del en-frente-mutuo el tiempo temporaliza y el espacio espacializa. Temporalizar es madurar, dejar crecer y eclosionar lo con-temporáneo, y lo con-temporáneo es la máxima condensación del hombre en el tiempo, es “el haber sido, la presencia, y lo que guarda encuentro y que de costumbre se denomina futuro.” Y ese “mismo tiempo, en la totalidad de su esencia, no se mueve, reposa en silencio”. De igual modo “el espacio mismo, en la totalidad de su esencia, no se mueve, reposa en silencio.” Tiempo y espacio “pertenecen juntos a lo Mismo, al juego del silencio.” Y lo Mismo es “el Espacio (de) Juego (del) Tiempo”, es lo que en-camina el en-frente-mutuo de las cuatro

¹³³ *Ibid.*, p. 179

regiones del mundo: tierra y cielo, dios y hombre: el juego del mundo. “¿Debería acaso la misma puesta-en-camino llamarse el advenimiento del silencio?”¹³⁴ El paso atrás -al lugar donde ya nos encontramos sin que aún estemos allí- es ruptura de la palabra resonante, retorno a lo insonoro para escuchar el son del silencio dador de toda palabra. Ese retorno es el paso atrás necesario en el camino del pensar.

El borde del país poético, país que es borde él mismo, o la floresta enajenada donde la palabra de los mortales pertenece al silencio, es “un reino distinto de la palabra. Un reino que se instaura de modo fulminante y súbito ante el poeta, y en el cual la palabra se halla ausente y el poeta renuncia a tenerla bajo su dominio. Pero “esta renuncia es una verdadera renuncia y no un mero rechazo del decir y no un mero enmudecer.” La renuncia sigue siendo un decir en cuanto preserva la relación con la palabra, aunque la relación sea ahora “transformación del decir que se torna eco casi inaudible -murmullo en forma de canto- de un Decir (*Sage*) indecible.”¹³⁵

El poeta es claro: “Así aprendí *triste* la renuncia: Ninguna cosa sea donde falta la palabra.” Y Heidegger avanza, “tanto mayor es la alegría, tanto más pura es la tristeza que duerme en ella.” Del mismo modo que cuanto más profunda es la tristeza, tanto más invocadora es la alegría que reposa en ella. Y es el dolor lo que da temple a la alegría y la tristeza en la medida en que deja que “lo lejano esté cerca, y lo cercano lejos”, por ello, tanto la más intensa alegría como la más profunda tristeza son ambas, a su modo, dolorosas. “Pero *el dolor toca de tal modo el ánimo de los mortales* que este obtiene del dolor su peso de gravedad. Tal gravedad retiene a los mortales en medio de toda vacilación en la calma de su esencia.” De allí que el dolor se corresponda con la melancolía, la cual, “Puede

¹³⁴ *Ibid.*, p. 191-2

¹³⁵ *Ibid.*, p. 207-8

apesadumbrar el ánimo pero puede perder también su pesadez e insinuar su ‘secreto aliento’ para el alma.”¹³⁶

De este vínculo tristeza-alegría, templado por el dolor que toca el ánimo de los mortales, le viene al desasosiego pessoano la cadencia, el ritmo, la calma y el sosiego que lo encamina hacia el decir poético. Y el *aprender triste la renuncia* es renunciar a hacer de la palabra una posesión lograda y segura para el país del poeta: la patria del poeta es la *tendencia* (serena, triste) a la palabra.

Que la esencia de la palabra se cubra con un velo será pues lo digno de ser pensado, y es eso lo que el poeta se deja decir, es eso lo que él se apresta a escuchar. Y ese dejarse decir, ese escuchar, se llama pensar, modo en que poesía y pensamiento se pertenecen mutuamente. De donde “todo decir esencial es retorno para prestar oído a esta mutua pertenencia velada de decir y ser, palabra y cosa. Ambos, poesía y pensamiento son un decir eminente en la medida en que ambos permanecen librados al secreto de la palabra como a lo que les es lo más digno de pensar (...)”¹³⁷

El *Libro del desasosiego* es un aprestar la escucha para la palabra que se oculta y un poner en cuestión la relación con el lenguaje y la representación, lo que incomoda y hace vacilar las convicciones del lector. Pero no es el caos por el caos lo que allí está en juego, ni la devastación ociosa de los ideales, sino más bien y en primer lugar el distanciamiento irónico –que participa de la soledad y el aislamiento- frente a la modernidad y sus presupuestos y dispositivos en los que se propone encuadrar al hombre; y en segundo y más importante lugar, lo que en el *Libro* se entreteje es la justa serenidad desde donde se muestra cómo el desasosiego es el hombre mismo. De este modo, en la experiencia de Soares se imponen, paradójicamente, el “sosiego y la soledad como necesidades

¹³⁶ *Ídem.*,

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 213

irrenunciables para vivir el desasosiego.”¹³⁸ Y es así como el poeta enfrenta la “terrible y religiosa misión”, igualmente irrenunciable: la misión de la escritura.

¹³⁸ César Antonio Molina, *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, Madrid, Akal, 1990, p. 173.

III Variaciones del afecto sin objeto

...es por la representación por lo que todo ha llegado ya a ser un objeto que está puesto a nuestro encuentro en un horizonte.

Martín Heidegger, *Serenidad*

El desasosiego en sentido pessoano, en lo que se nombra de él en el *Libro*, es un modo del afecto que no se pliega a un objeto dado, es un afecto en cuyo movimiento no hay una tendencia hacia la representación, cae por fuera o bordea el campo de la representación y en ese sentido no puede tampoco -ni lo pretende, y de ello es muestra viviente Bartleby y Soares- hacerse o disponer de un objeto. Que este afecto caiga por fuera de la representación y entonces carezca de objeto al cual asirse es quizá lo que hace que todavía la pregunta que abre el célebre *Problema XXX, I* atribuido a Aristóteles-formulada una y otra vez a través de las épocas, y que reza: “¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan claramente melancólicos?”¹³⁹ -

¹³⁹ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía*, (*Problema XXX, I*), Introducción Jackie Pigeaud, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1996, p. 79. También está traducido en Aristóteles, *Problemas*, Madrid, Gredos, 2004. Es preciso indicar que este texto -que para muchos críticos no es claro si pertenece realmente a Aristóteles o a un discípulo suyo- es fundacional de la noción de melancolía que occidente va a tener a través de los siglos, junto con el *Aforismo 23* del libro VI de los *Aforismos* de Hipócrates y las *Cartas* de Pseudo-Hipócrates. Bilis negra es la traducción literal del griego *melancholikós*, que no admite una traducción unívoca en español, pues la *melancolía* o *temperamento atrabiliario* sugiere tanto un *estado físico* provocado por un exceso de bilis negra, como el *carácter impulsivo y nervioso* propio de quienes padecen tal afección orgánica. Se debe recordar, como indica Jackie Pigeaud, que el *êthos*, traducido como carácter, temperamento -que para la medicina antigua, depende de la mezcla de los humores corporales: flema, sangre, bilis negra, bilis amarilla- indica el parecido de uno consigo mismo, la constancia y regularidad en su ser, pero, justamente, la coherencia de un individuo bien puede consistir en una *constante incoherencia y variabilidad*. Así, por ejemplo, la bilis negra puede dar lugar a toda una diversidad de caracteres donde el hombre bien puede aparecer colérico, audaz, filantrópico, silencioso, charlatán, taciturno, brutal, compasivo, propenso a las lágrimas o a la risa, *euthymicos*, *dysthymicos*, *athymicos*... Y el *thymos* designa el sentirse uno mismo, o -para Homero- el órgano de la emoción y el dolor; y la *athymia*, *euthymia*, *oxythymia*, *dysthymia* serán modos como el individuo aprehende su ser en el mundo, como se siente ser, se percibe a sí mismo, se siente vivir en la facilidad o en la angustia, tal como señala Pigeaud, quien agrega que para Hipócrates, la *dysthymia* está ligada a la bilis negra: “si el temor y la *dysthymia* duran largo

siga animando a la reflexión, y es también lo que hace que los monjes acédicos medievales sigan cautivando nuestra atención.

En este capítulo queremos detenernos en esa especial condición de ausencia de objeto propia del desasosiego pessoano. Para ello acudimos a la noción medieval de acedía como nos la presenta Giorgio Agamben¹⁴⁰, quien encuentra en dicha noción el modelo para pensar la ausencia de objeto representable, nombrable, propia de este modo de afecto, que luego permanecerá en el tiempo –con otros nombres y pese a los sobreentendidos que desde antaño redujeron la acedía a la mera condición de pecado, el pecado de la pereza-.

1. La acedía o la inquietud sin causa

Hemos visto con Heidegger que en el aburrimiento profundo –con la respectiva divergencia en la lectura que del mismo hacen Duque y Agamben en cuanto a si éste constituye o no una *Grundstimmung*, en lo cual no ahondaremos-, el ente se revela en su totalidad, el mundo en su mundaneidad; las cosas, el mundo y uno mismo aparecen reunidos en una extraña y común indiferencia, las cosas están allí arrojadas in-diferentes sin nada que ofrecernos, sustraídas o privadas de la condición de objetos... y en todo ello, el ser-ahí suspendido, entregado o sujetado al ente que se niega, que se aleja, se sustrae. El ser-dejado-vacío, y el

tiempo, este estado va ligado a la bilis negra.” (Hipócrates, *Aforismos VI*, Citado por Pigeaud en su introducción al *Hombre de genio y la melancolía*, p.32) Aristóteles dirá, “A menudo nos hallamos sumidos en un estado de aflicción [*athymicos*, donde impresa la fría mezcla de la bilis negra], ¿por qué motivo? No sabríamos decirlo. Otras veces, por el contrario nos sentimos *euthymicos* [bajo la predominancia de mezcla caliente de la bilis negra], pero la razón no resulta clara.” (*Ibid*, p. 95) Nótese aquí la falta de motivo como causa que acompaña este orden afectivo. Pero en este *Problema XXX,I*, Aristóteles no se interesa tanto por la melancolía como enfermedad, cuanto como temperamento paradójico: enfermizo y genial, regido por esa perfecta mezcla de bilis negra o lo que es lo mismo por la constancia (*homalon*) de la inconstancia (*anomalon*) en la que se juega su condición de melancólico; o, tal como expresa Pigeaud, “una correcta mezcla de la inconstancia, una salud basada en la *regularidad de lo irregular*, de la normalidad de lo anómalo, situación precaria y frágil.”

¹⁴⁰ Giorgio Agamben, *Estancias; la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-textos, 2001

ser-dejado-suspendido o la desactivación de las posibilidades específicas del *Dasein*. Pero también hemos visto con Heidegger, en *Serenidad*, que la espera, definitoria de ésta, -el estar a la espera de la esencia del pensar en el cual está comprometido la serenidad-, y a diferencia de la expectativa, desiste, “no se deja siquiera comprometer (*sich einlassen*) en un representar (*Vor-stellen*). La espera no tiene propiamente objeto.”¹⁴¹

Y si nos aproximamos estas nociones es con un fin, o más bien, acudimos a ellas en el contexto de la lectura y los problemas que nos plantean el desasosiego pessoano, tan familiar del preferiría no hacerlo de Bartleby. Es claro que estamos ante dos seres en extremo sueltos o *dejados* del representar tradicional, por definición ajenos al querer del horizonte... de allí el trastorno que introducen en el lenguaje, uno, y en el relato escrito el otro, y en general el trastorno del tiempo/espacio que tiene que ver con esta dejadez. Pero también podemos ver que ni Soares ni Bartleby son seres de la expectativa, ¿lo son entonces de la espera? ¿Se comprometen ellos en un incesante y riguroso pensar -condición para que crezca la serenidad para con las cosas y la apertura al misterio-? ¿En qué sentido son seres de meditación-acción-resolución? En cuanto que la dedinación de la acción por parte de Bartleby y la abdicación de la acción por parte del Soares son en sí un modo de obrar animado en aquella potencia negativa de la cual nos hablaba Giorgio Agamben con respecto a la fórmula de *preferiría no* y la potencia de no, bajo la cual se presenta toda posibilitación originaria, de lo que también Agamben nos habla en *Lo abierto*.

Nos acercamos ahora a la noción de acedía, pues encontramos en ella un modelo para pensar la condición de afecto sin objeto inherente al desasosiego mismo, bajo la forma de la indefinición e indeterminación.

¹⁴¹ Martín Heidegger, *Serenidad*, op.cit., p.50

Ah, ¿quién me salvará de existir? No es la muerte lo que quiero, ni la vida: es aquella otra cosa que brilla en el fondo del ansia como un diamante posible en una caverna a la que no se puede descender. Es todo el peso y toda la angustia de este universo real e imposible, de este cielo estandarte de un ejército desconocido, de estos tonos que van empalideciendo por el aire ficticio, de donde el creciente imaginario de la luna emerge en una blancura eléctrica quieta, recortado en lejano e insensible. Es toda la falta de un dios verdadero que es el cadáver vacío del cielo alto y del alma encerrada. Cárcel infinita, ¡porque eres infinita no se pude huir de ti!" (fr. 173, p. 157, 16 y 17-10-1931)

Para empezar diremos que en las nociones de gran *ennui* y de aburrimiento profundo hemos de reconocer variaciones y entonaciones de una misma cuestión que transita por la Edad Media y el Renacimiento, a saber, la acedia (*tristitia, taedium vitae, desidia, incuria*), en la cual los padres de la Iglesia reconocen un mal peor que la peste, el más letal de los vicios y para el cual no hay perdón posible. Agobiado por sus cuitas, el monje cenobita no logra acomodo en ningún lugar; no logra ninguna comodidad en su celda, mira por la ventana y le parece que el sol se ha detenido, lo encuentra indudablemente estático; va y viene en medio de sus meditaciones hasta caer inexorablemente en la incredulidad, el desaliento, el torpor, la desesperanza. "De súbito se le antojaba a su víctima infeliz que el día era insufriblemente largo y que la vida estaba desoladoramente vacía." Los acédicos eran arrojados al quinto círculo del infierno, "en el mismo cenagal negro que los airados, y sus gemidos y sus palabras ascienden, transformadas en burbujas, hasta la superficie."¹⁴² Se trata del "demonio meridiano" que "se abate sobre las moradas de la vida espiritual" ensombreciendo y sumiendo en la inercia mortífera el alma de los monjes. Pese a que esta noción ha caído en desuso, quizá porque cierta tradición sólo vio o

¹⁴² Aldous Huxley, "Acidia", en "Al margen", *Obras completas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1963, p. 297. Los cenobitas o monjes del monasterio medieval llevan una vida en soledad, en aislamiento, a veces solos como ermitaños (como San Jerónimo), a veces en grandes grupos, llamados propiamente cenobitas. Esta vida cenobítica ha tenido seguidores en los eremitas, en los amigos de la soledad, y en los llamados hijos del desierto. No deja de llamar la atención que ya en las descripciones del acédico se destaque la vivencia del tiempo insufriblemente largo, y del vaciamiento de la vida, rasgos tan peculiares de lo que luego será también el aburrimiento

privilegió en ella el carácter del pecado mortal de la pereza, sin embargo, en esta noción se encuentran ya los rudimentos de lo que todavía es motivo de inquietud e indagación, a saber, cuál es el objeto y la causa de esta modalidad del afecto exacerbado, o cómo puede ser posible un duelo por un objeto inexistente o una dolencia sin causa; y en qué radican los tropiezos de las diversas terapéuticas que se ensayan con esta dolencia. Es en este sentido que esta noción sigue dando qué pensar y por eso autores como Aldous Huxley y Giorgio Agamben encuentran en ella elementos o rasgos que permanecen hasta la modernidad aunque bajo otro nombre.

Es decir que a la hora de pensar la cuestión del tedio o desasosiego en cuanto que afecto sin objeto, que es nuestro interés inmediato, es pertinente remitirse a la antigua noción de acedía, o “melancolía monástica”, o *tristitia*, o mal sin causa y sin objeto definido o localizable; y tiene pertinencia volver a esa noción por que de algún modo el tedio moderno es una variación de la acedía: en esta se encuentran ya importantes rudimentos que no desaparecen pese a las variaciones mismas. Bajo el término de acedía se ordena pues todo un cuadro sintomático que da lugar a una larga revisión de la melancolía desde la perspectiva teológica en la Edad Media, en particular a partir de los siglos VI y VII cuando empiezan a proliferar las descripciones, con las cuales se busca precisar el carácter patológico y los mecanismos de este mal; así nos lo enseña la revisión que Giorgio Agamben hace de las clásicas descripciones de este mal por parte de la Patristica.¹⁴³

profundo, como lo vimos en las consideraciones de Heidegger y Agamben en el capítulo anterior.

¹⁴³ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (1977), Valencia, Pre-textos, 200, pp. 24-6. Incluimos aquí dos citas que trae el autor, donde se describe muy bien lo propio del acidioso medieval. “La mirada del acidioso se posa obsesivamente sobre la ventana, y con la fantasía, se finge la imagen de alguien que viene a visitarlo; ante un crujido de la puerta, salta sobre sus pies; oye una voz y corre a asomarse a la ventana para mirar; y sin embargo no baja a la calle sino que vuelve a sentarse donde estaba, embotado y como amedrentado. Si lee, se interrumpe inquieto y, un minuto después, se desliza en el sueño: se frota la cara con las manos, distiende los dedos y, quitando los ojos del libro, los fija en la pared; vuelve a ponerlos sobre el libro, avanza algunos renglones, farfullando el final de cada palabra

Los padres de la Iglesia, entre ellos San Gregorio, elaboran toda una constelación psicológica de la acidia, o *filiae adediae*, en la que se muestran los efectos y las derivaciones que se desprenden del árbol de la acedia, entre sus principales frutos se destacan: La *malitia*, irrefrenable amor-odio por el bien; el *rancor*, la agitación de la mala conciencia en contra de los que exhortan al bien; la *pusillanimitas*, el llamado “ánimo pequeño” y el retraerse con espanto frente a la dificultad y el empeño de la existencia espiritual; la *desperatio*, certeza oscura y presuntuosa de estar condenados de antemano y el hundirse de modo complaciente en la propia ruina con la convicción de que nada, ni siquiera la Providencia, podría salvarnos; el *torpor circa precepta*, somnoliento estupor que paraliza todo tipo de gesto o acción que pudiera curarnos; y la *evagatio mentis*, la fuga ánimo ante sí, el inquieto discurrir sin la mínima dirección de fantasía en fantasía, lo que a su vez tiene dos expresiones: la *verbositas* o el parloteo incesante sobre sí mismo, y la *curiositas* o la insaciable apetito de ver por ver, lo

que lee; y mientras tanto se llena la cabeza con cálculos ociosos, cuenta el número de las páginas y los folios de los cuadernos; y le resultan odiosas las letras y las hermosas miniaturas que tiene delante de los ojos, hasta que, finalmente, vuelve a cerrar el libro y lo utiliza como cojín para su cabeza, cayendo en un sueño breve y no profundo, del cual lo despierta el sentido de privación y de hambre que debe saciar.” (Sancti Nili, *De octo spiritibus malitiae*, cap.XIV)

“Apenas ese demonio empieza a obsesionar la mente de algún desventurado, le insinúa en su interior un horror del lugar en que se encuentra, un fastidio de la propia celda y un asco de los hermanos que viven con él, que le parecen ahora negligentes y groseros. Le hace volverse inerte a toda actividad que se desarrolle entre las paredes de su celda, le impide quedar en ella en paz y atender a su lectura; y he ahí que el desdichado empieza a lamentarse de no sacar ningún goce de la vida conventual, y suspira y gime que su espíritu no producirá fruto alguno mientras siga donde se encuentra; quejumbrosamente se proclama inepto para hacer frente a cualquier tarea del espíritu y se aflige de pasársela vacío e inmóvil siempre en el mismo punto, él que hubiera podido ser útil a los demás y guiarlos, y en cambio no ha concluido nada ni ha sido de provecho a ser alguno. Se hunde en elogios deshilvanados de monasterios ausentes y lejanos y evoca los lugares donde podría ser sano y feliz; describe cenobios dulces de hermanos y fragantes de conversaciones espirituales; y, por el contrario, todo lo que tiene al alcance de la mano le parece áspero y difícil, sus hermanos privados de toda cualidad y hasta la comida le parece no podérsela procurar sin una gran fatiga. Al final se convence de que no podrá estar bien mientras no haya abandonado su celda, y de que, si se quedara en ella, encontraría allí la muerte. Después, hacia la hora quinta o sexta, le invade una languidez del cuerpo, una rabiosa hambre de comida, como si estuviera extenuado de un largo viaje o de un duro trabajo, o hubiera ayunado durante dos o tres días. Entonces, empieza a mirar en su torno, aquí y allá, entra y sale muchas veces de la celda y fija los ojos en el sol como si pudiera retardar el ocaso, y al fin le cae en la mente una insensata confusión, semejante a la calígne que envuelve a la tierra, y lo deja inerte y como vaciado. (Joannis Cassiani, *De institutis coenobiorum*)

que a su vez hace imposible tanto sostener un propósito fijo en algo como “fijar en un orden y en un ritmo el propio pensamiento.”¹⁴⁴ Luego, Isidoro de Sevilla enumera siete hijas de la acedia: *otiositas, somnolentia, importunitas mentis, inquietudo corporis, instabilitas, verboritas, curiositas*. Empero, Santo Tomás, indica que la reclasificación que hace Isidoro es plenamente reductible a la clasificación de San Gregorio.

No queremos dejar pasar aquí la llamativa correspondencia que Agamben traza entre algunos elementos de esta *filiae acediae* con elementos capitales del pensar de Heidegger, mostrando así –por esta vía en la que no nos detendremos pero que no deja de ser sugerente- la riqueza y la permanencia de las reflexiones de los padres de la Iglesia en torno a la acedia, en las que se trasciende con mucho una pobre descripción del pecado de la pereza, que es como la modernidad llegó a minimizar esa noción, restándole así toda su potencia, y a ese empobrecimiento han sido partícipes o han contribuido incluso Baudelaire y Gustav Moreau, entre otros, quienes hacen de la pereza un emblema que oponen al ideal capitalista del trabajo (la *pareisse* como cifra de la belleza según Baudelaire, o la *belle inertie* que Moreau quiere resaltar en su pintura). Sin embargo, esta reducción del fenómeno mismo de la acedia –o tal vez la rápida lectura que pasa por alto las profundas implicaciones de la *filiae acediae* que nos legaron desde la Edad Media-, lo que pone de manifiesto es ante todo la tremenda proximidad en la que estamos con respecto al fenómeno mismo y a sus complejidades; pero es una proximidad tal y de tan hondo calado que se entiende también que haya sido más cómodo camuflar y reprimir lo que tiene para decirnos todavía dicha constelación de la acedia. Por eso, difícilmente logramos percibir el vínculo entre dicha filiación y las categorías que utiliza Heidegger en su analítica de la “banalidad cotidiana y de la caída en la dimensión anónima e inauténtica del “se”. Existe aquí una correspondencia terminológica, donde la *evagatio mentis*, se traduce en la fuga y di-versión de las

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 27-8

posibilidades más auténticas del ser-ahí. La *verbositas* es la charla que disimula sin cesar lo que debería revelar, manteniendo así en el equívoco al ser-ahí. La *curiositas* es la curiosidad que busca frenéticamente lo que es nuevo para seguir en una deriva interminable buscando lo que es más nuevo aún, y, en esa imposibilidad de detenerse (*instabilitas*) se procura la permanente disponibilidad de las distracciones.¹⁴⁵

Es decir, que los rasgos del inquietante demonio meridiano se revelan incómodamente familiares hasta nuestros días, permanecen como rasgos y experiencias que no abandonan al ser humano. La acedia no es pereza, la acedia del monje medieval se define “la *angustiosa tristeza* y la *desesperación*”, bajo lo cual la patrística caracteriza aquel demonio. Se trata más bien de esa especie de angustiosa tristeza frente a los “bienes espirituales esenciales del hombre”, a saber, la “particular dignidad espiritual que le ha sido conferida por Dios.” O sea, el monje acédico *se retrae*, casi con náusea, del mismo Dios. El acédico huye con horror “ante lo que no puede eludirse de ninguna manera”, es decir, la acedia es un mal mortal, una dolencia de los seres finitos, es la “enfermedad

¹⁴⁵ *Íbid.*, p., 29-30. Véase Martín Heidegger, *Ser y tiempo*, Capítulo Quinto: “El estar-en como tal”, parte B: “El ser cotidiano del Ahí y la caída del Dasein” (Parágrafos: 35. La habladuría, 35 La curiosidad, 36. La ambigüedad, y 37. La caída y la condición de arrojado) Editorial Trotta, Madrid, 2003. Trad. Jorge Eduardo Rivera. En esta parte, Heidegger se ocupa del *ser del Ahí*, de la constitución ontológica de la aperturidad que pertenece al Dasein, a la cual concierne la disposición afectiva, el comprender y el discurso. Y el modo cotidiano de ser de la aperturidad se caracteriza por la curiosidad, la habladuría, y la ambigüedad. Fenómenos que muestran la “movilidad de la caída, con los caracteres esenciales de la tentación, la tranquilización, la alineación y el enredarse en sí mismo.” Más concretamente Heidegger dirá: “La habladuría abre para el Dasein el estar vuelto comprensor hacia su mundo, hacia los otros y hacia sí mismo, pero de tal manera que este estar vuelto hacia... tiene la modalidad de un estar suspendido en el vacío (sin apoyo en el suelo). La curiosidad abre todas y cada una de las cosas, pero de tal manera que el estar-en se halla en todas partes y en ninguna. La ambigüedad no oculta nada a la comprensión del Dasein, pero sólo para retener al estar-en-el-mundo en ese desarraigado “en todas partes y en ninguna.” (p. 199) Pero la caída, ese modo eminente de estar-en-el-mundo, por el cual el Dasein se queda absorto por el mundo y por la coexistencia de los otros en el uno, no supone quietud o inactividad, al contrario, trae consigo el ajetreo desenfrenado, dice Heidegger. Y a la movilidad de la caída la denomina el “*despeñamiento*” es decir, el modo como el Dasein se precipita “desde sí mismo en sí mismo, en la carencia de fundamento y en lo inane de la cotidianidad impropia”; caída que sin embargo es mal-interpretada públicamente como “progreso y vida concreta”. Pero en la caída lo que se pone en juego no es más que “el poder-

mortal por excelencia “, que no resulta indiferente a Kierkegaard, quien no en vano dejó el retrato más fiel de la más terrible de las hijas de la acedia, la *desperatio*.

Pero esta fuga acédica ante las propias posibilidades es en extremo ambigua, pues retraerse del fin divino no significa olvidarlo o dejar de desearlo, o, en otras palabras, el acédico quiere la salvación, pero no la vía para alcanzarla. Es decir, “la retracción del acidioso no delata un eclipse del deseo, sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto: *la suya es una perversión de la voluntad que quiere el objeto, pero no la vía que conduce a él y desea y yerra a la vez el camino hacia el propio deseo.*”¹⁴⁶ Paradójica situación próxima a lo que expresa el aforismo de Kafka citado por Agamben: “Existe un punto de llegada, pero ningún camino.” O, en palabras de Soares: partimos desde un puerto hacia lo indefinido.

Y el mismo Bernardo Soares podrá exclamar, como si de un moderno cenobita se tratara:

He pertenecido siempre a lo que no está donde estoy y a lo que nunca he podido ser. Todo lo que no es mío, por bajo que sea, ha tenido siempre poesía para mí. Nunca he amado sino a ninguna cosa. Nunca he deseado sino lo que no podía imaginar. A la vida nunca le he pedido sino que pasase por mí sin que yo la sintiese. (...) El mal de la vida, la enfermedad de ser conciente, entra en mi propio cuerpo y me perturba. ¡No haber islas para los incómodos, alamedas vetustas, inencontrables por otros, para los aislados en el soñar! ¡Tener que vivir y, por poco que sea, que hacer cosas; tener que rozarse con el hecho de que haya otra gente, también real, en la vida! Tener que estar aquí escribiendo esto, por serme preciso para el alma hacerlo, e, incluso esto, no poder soñarlo apenas, expresarlo sin palabras, hasta sin conciencia, mediante una construcción de mí mismo en música y desvanecimiento, de modo que me subiesen las lágrimas a los ojos sólo de sentirme expresarme...” (frg. 333, pp. 270-1, e.s.n.)

estar-en-el-mundo”, pues al Dasein no le es dada otra opción, y “sólo puede caer porque lo que a él le va es estar-en-el-mundo por medio del comprender y la disposición afectiva.” (pp.200-01)

¹⁴⁶*Ibid.*, p. 31. EL subrayado es nuestro.

El vivo y angustioso deseo del acédico es lo que nos llama la atención por cuanto es un deseo febril y sin objeto, más aún con la claridad trágica de la inexistencia del objeto mismo, y el objeto en su caso es Dios. De donde se sigue, parafraseando a Soares, que quien no tiene Dios, tiene acedía, es decir tiene un afecto inquieto y arrebatado, un deseo turbulento por un objeto que reconoce plenamente como inexistente desde siempre. El cenobita sabe que Dios ha muerto, peor aún, sabe que nunca existió.

La acidia, que no desaparece con los monasterios ni con la Edad media, y que más bien se fortalece en el Renacimiento –pues allí se vincula la antigua teoría humoral del genio melancólico con la doctrina moral medieval del demonio meridiano–, es pues lo que retorna bajo una de sus variaciones más complejas en la modernidad, el *mal du siècle*: esa mezcla de tedio, aburrimiento profundo, tristeza, desesperación; la misma que se convierte en fuente de inspiración de los más grandes poetas y sigue haciéndolo a través del XX. La acedía, sigue vigente en una proximidad que puede resultar intolerable incluso, no en vano, incluso el mismo Nietzsche reconoce en la acedía, junto con la enfermedad, el aislamiento y el exilio, una de sus más frecuentes compañías. No es gratuito que el viejo Mago, en *Así hablaba Zaratustra*, exclame: “ya me acomete mi perverso espíritu de engaño y de magia, mi demonio melancólico, el cual es un *adversario irreductible* de este Zaratustra: ¡perdonadle!. (...) Ahora *quiere* mostrar su magia ante vosotros, justo en este instante tiene su hora; en vano lucho con este demonio malvado.” Demonio que rapta la voluntad del Mago y contra el cual es inútil el combate, no obstante, el Mago lo encuentra conveniente para un cierto tipo de hombres, como quiera que se llamen: los “espíritus libres”, “los veraces”, “los penitentes del espíritu”, “los liberados de las cadenas”, “los hombres del gran anhelo”... “a todos vosotros que sufrís de la gran náusea como yo, a quienes el viejo Dios se les ha muerto, sin que ningún nuevo Dios yazga en la cuna

entre pañales: a todos vosotros os es propicio mi demonio-mago."¹⁴⁷ O, como ya lo vimos en Bernardo Soares, "quien tiene dioses nunca tiene tedio." Y si este tedio, o este demonio melancólico, conviene o les resulta propicio a los sin dioses es porque en alguna medida el tedio mismo es un modo de espera y apertura hacia el vacío en el que yace todo el orden del poder ser largamente eclipsado por Dios, vacío en el que permanecen en suspenso, desactivadas, las posibilidades específicas del ser humano, del *Dasein*: en aquél vacío de Dios yace en su calma la potencia de no o la posibilitación originaria.

Y, por su puesto, el brillo de la acedía ilumina también a Charles Baudelaire. En *Mi corazón al desnudo*, *Cohetes* y *Las flores del mal*, hallamos gran proximidad con la "fenomenología del acidioso"; de hecho, en este último texto el autor coloca su poesía bajo el signo de la acedía (*spleen, ennui*). Y la misma figura del Dandy constituye de algún modo una "reencarnación del acidioso". Así mismo, la figura difusa de Bernardo Soares constituye dentro de la poética pessoana otra expresión de lo mismo, del mismo afecto que retorna.

Fuese lo que fuese iba por todo el paisaje una inquietud turbia, hecha de olvido y de atenuación. Era como si el silencio del mal sol tomase por

¹⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 396. Trad. Andrés Sánchez Pascual. El subrayado es nuestro. También encontramos un poema de 1871, *A la melancolía* (*An die melancholie*), donde puede leerse :

No te enojés conmigo, melancolía,
 Porque tome la pluma para alabarte
 Y, alabándote, incline la cabeza
 Sentado sobre un tronco como un anacoreta.
 Así me contemplaste ayer como muchas otras veces,
 Bajo los matinales rayos del cálido sol.
 Ávido el buitre graznaba en el valle,
 Soñándome carroña sobre madera muerta.

¡Te equivocaste pájaro devastador,
 aunque momificado descansara en mi leño!
 No viste mi mirada llena de placer
 Pasear en derredor altiva y ufana,
 Y cuando insidiosa no mira a tus alturas,
 Extinta para las nubes más lejanas,
 Se hunde en lo más profundo de sí misma
 Para radiante iluminar el abismo del ser.

suyo un cuerpo imperfecto. Se diría que iba a suceder algo y que por todas partes había una intuición, debido a lo cual lo visible se velaba. “ Pero “Nada era definido, ni lo indefinido. (...) Ni visible era: como un comienzo de ir a verse algo, pero en todas partes por igual, como si lo a revelar dudase en ser aparecido. (...) ¿Y qué sentimiento había? La imposibilidad de tenerlo, el corazón deshecho en la cabeza, los sentimientos confundidos, un torpor de la existencia despierta, un apurar de algo anímico como lo oído, hacia una revelación definitiva, inútil, siempre apareciendo ya, como la verdad, siempre, como *la verdad, gemela del nunca aparecer*. (frg, 105, pp. 100-01)

A Soares le invade pues el ansia de cualquier otro mundo, otras cosas, otra alma, otro pensamiento con qué aprehender dicha alma, todo, cualquier cosa “¡Todo, hasta el tedio, menos este esfumarse del alma y de las cosas, este desamparo azulado de la indefinición de todo.!” (*Ídem.*)

Pero volvamos a la paradoja y el abismo del monje acédico que se halla entre el deseo que persiste y lo exalta y un “objeto que él mismo ha hecho para sí mismo intangible” lo cual ha sido representado en la iconografía medieval por una figura casi siempre femenina que clava su mirada en la tierra y abandona su cabeza siempre sostenida en el brazo. Pero es justamente este gesto del acédico el que ha facilitado lecturas ingenuas y sesgadas del fenómeno mismo de la acedia, y en ello han caído incluso estudiosos como Panofsky y Saxl, quienes en la indagación sobre la génesis de la melancolía en Durero -a lo cual dedican una parte central de su clásico texto *Saturno y melancolía*- minimizan la concepción medieval de la acedia, pues la reducen -tal como había hecho cierta tradición- al gesto del acidioso que apoya su rostro sobre una mano interpretando éste como el mero “sueño culpable del perezoso”; es decir, también estos autores caen en el error común según el cual la acedia tenía en la Edad Media una valoración negativa. Malentendido que radica en definir la acedia a partir de la *somnolentia*, como si este fuese el rasgo esencial de la misma, ignorando que la *somnolentia* no es más que un mero aspecto del *torpor circa precepta*, nada más, o sea, la

evitación o rechazo o imposibilidad de aceptar cualquier salida del profundo estado de abatimiento o estancamiento en el cual se halla el acidioso. Por eso:

el fácil refugio del sueño no es sino el “cojín” que el diablo adelanta al acidioso para quitarle toda posibilidad de resistir al pecado. El gesto de dejar caer la cabeza sobre una mano está para significar *la desesperación y no el sueño*. Y es precisamente a este gesto emblemático al que alude el antiguo equivalente alemán del término “acidia”: *truricheit, de trûren: den Blick, das Haupt gesenkt halten*, “dejar hundirse en tierra la mirada, la cabeza”. Sólo tardamente la esencia de la acidia va opacándose y confundiéndose con la pereza.¹⁴⁸

Es decir, el gesto emblemático del acédico o melancólico no es emblema de la pereza, sino de “la desesperada parálisis de ánimo” ante su paradójica situación, pues “no puede huir de lo que no puede alcanzar.” Contradicción fundamental que con toda lucidez dejan bien claro los padres de la Iglesia, pues encuentran que en esta ambigüedad está en juego una *tristitia mortífera* que sin embargo se vincula con una *tristitia salutífera*; es decir, el “luto que crea alegría”, el mismo que no es difícil captar en dos figuras clásicas de la iconografía melancólica: San Jerónimo en el desierto y María Magdalena en aquella escena del *Noli me tangere*. La paradójica acedia es fuga con respecto a un objeto imposible, pero también vinculación con dicho objeto bajo la forma de la ausencia y la negación. O como dice Agamben, la acedia invierte “la privación en posesión”, y dado que el deseo permanece allí fijo en lo que se ha vuelto inaccesible, la acedia no es “fuga de”, sino también “fuga por”, extraña fuga donde el acédico se “comunica con su objeto bajo la forma de negación y carencia.” Tortuosa intención la suya que “abre un espacio a la epifanía de lo inasible”, en lo cual se revela “oscura sabiduría según la cual sólo para quien ya

¹⁴⁸ Agamben, p. 33, nota 11. Véase el catálogo de la exposición *Mèlancolie. Gènie et folie...*, a la cual ya hicimos alusión. Dicha exposición ofrece un fascinante recorrido desde la antigüedad hasta nuestros días sobre la iconografía de la melancolía, y ese importante detalle, el gesto de dejar caer la cabeza sobre una mano, se muestra en todo su esplendor como, tal vez, el gesto más característico, emblemático en efecto.

no tiene esperanza ha sido dada la esperanza, y sólo para quien en cada caso no podrá alcanzarlas han sido asignadas las metas."¹⁴⁹

Singular permanencia de la acidia a través de las épocas con diversos nombres: humor, temperamento, pecado, enfermedad, afecto típicamente lírico e inspirador, por ejemplo, "de mucho de lo que es característico de la literatura moderna" tal como lo señala Aldous Huxley. Esta dolencia sin causa, sin objeto, que además trastorna el tiempo y enrarece el espacio, se reedita bajo las coordenadas de cada época, determinando un modo de la sensibilidad, un modo del pensar, y, por ende, un universo estético literario. La acidia ingresa en la literatura del siglo XX y lo recorre, persiste como la tonalidad afectiva de ésta, se mantiene como un asunto serio y conmovedor, como una forma de la mirada que se torna crítica, irónica, distante; como una forma de interrogar y socavar serenamente la pretendida solidez de las empresas ideológicas, racionales. La vivencia literaria y artística de la acedía, bajo los nombres que se quiera, en el siglo XX contribuye a mostrar la fragilidad de lo sólido que se esfuma, se desvanece¹⁵⁰, reintroduce la inquietud y la conciencia de la finitud que el hombre parece olvidar o trivializar, fractura los grandes relatos y deconstruye la idea de sentido y de totalidad, da lugar a modos diversos de creación poética y de escritura literaria, borra las fronteras entre géneros...

En este sentido, Giorgio Agamben devela también el vínculo que permanece entre la figura del acidioso medieval y la moderna vivencia del *Dandy* Baudelairiano; muestra cómo la poesía de Baudelaire si bien es una lucha contra la mortal acedía, es –más allá de tal lucha– la posibilidad de extraer de la acedía una ganancia y un brillo poético. *L'ennui*, el tedio como rasgo vital del *dandy*, lo suyo es una "religión de lo prescindible", un arte de la incuria, una cura de la

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp.33-5

¹⁵⁰ Véase: Jean Clair, *Malinconia; maquinismo y melancolía en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1989, y también, el clásico texto de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1991. En este, véase sobre todo capítulos 1, 2 y 3.

incuria... La acedia o *mal de siècle* como luego la denominan los poetas románticos, es vivida también como una “resistencia estética al capitalismo”, pues la acedia supone la no productividad frente al mundo de la superproductividad. Y en cuanto que no productividad y rechazo a la acción, la acedia se vincula entonces con la cuestión de la no-posesión; es decir, lo “otro” del otro no es disponible. Por tanto, la experiencia moderna de la acedia, bajo sus diversos nombres, pone seriamente en cuestión la categoría de “disponibilidad” de la que se valía el sujeto moderno en sus modos de relación con el mundo y con el otro, pone en cuestión el orden de la representación donde nacen los objetos, es decir donde las cosas, el mundo y los otros devinieron objetos disponibles; donde incluso el sentido aparece como algo apropiable mediante la interpretación. Es decir, que el afecto acidioso subyace tanto a la reflexión y el trabajo deconstructivo como a la reflexión sobre la alteridad en cuanto que lo *otro* no disponible del otro, lo que hay de inexistente en el otro.

La sensibilidad y el pensamiento estético propios del retorno de la acedia introducen la no certeza e inseguridad de la creación, la imposibilidad de apropiarse del sentido, muestra la inexistencia de la totalidad y reabre el espacio de los fragmentos, de lo fragmentario, como mundos posibles pero inestables, fugaces y relativas parcelas de sentido. Dicho retorno supone la desposesión del sentido, la diseminación de los sentidos, en contraste con la productividad de sentido apropiable y asegurado en los modos de la representación y la verdad.

En su larga deriva, la acedia termina por mostrar, ya en el Romanticismo y a través del siglo XX, que los grandes soportes metafísicos –la idea, Dios, el conocimiento, la noción misma del nihilismo–, son constructos del lenguaje, quedando así en vilo los grandes esencialismos. Este afecto sin objeto, esta sensibilidad sin causa, se corresponde o acompaña pues el colapso de los

ideales, el quiebre de los relatos, la desilusión por las promesas no cumplidas de la modernidad, tal como nos lo presenta George Steiner cuando nos habla del gran *ennui*. En este contexto, y para los espíritus que sufren la gran náusea, tal como lo advierte Nietzsche, para quienes el viejo Dios se les ha muerto y no yace todavía otro entre pañales, para todos los que así sientan, le es “*es propicio mi demonio-mago.*”

El cúmulo de fracasos y desilusiones, más la montaña interminable de ruinas producidas por el progreso, más la nostalgia del desastre en el siglo XIX, así como la devastación efectiva que vivirá el siglo XX, favorecen el retorno, la reedición del humor atrabiliario, de la *filiae acediae*, de la paradójica *tristitia: mortífera/salutífera* en la cual la ausencia de objeto y el vaciamiento de la propia vida se convierten ahora en motivo de inspiración, en fuente de creación poética. Más nos vale que todavía nos quede esa posibilidad, dado que si se borrara del mundo entonces sí que estaríamos ya no en el borde sino en el silencio más autista que jamás haya conocido la humanidad. O, como dice Aldous Huxley,

El *mal du siècle* fue un mal irremediable; pero nosotros podemos vanagloriarnos, en cierto modo, de nuestro derecho a la acidia que nos acongoja. En nuestro caso no se trata de un pecado o de una dolencia hipocondriaca, sino que es un *estado de ánimo que el Destino nos ha impuesto*.¹⁵¹

¹⁵¹ Aldous Huxley, *Op at.*, p. 300. e.s.n.

SEGUNDA PARTE

*La escritura fragmentaria: una
poética de lo extraño y del residuo*

Soy, en gran parte, la misma prosa que escribo. (...) Me he vuelto una figura de libro, una vida leída.

Bernardo Soares, *Libro del Desasosiego* (fr 201)

El aparte, la distancia, el intermedio, la dispersión, la fractura, la diferencia no son los temas de la literatura de hoy; sino aquello en lo que el lenguaje ahora nos es dado y viene hasta nosotros: lo que hace que hable.

Michel Foucault, *El lenguaje del espacio*

En el *Libro del desasosiego* Fernando Pessoa, a través de Bernardo Soares, nos conduce hacia un hecho incontestable, a saber, que a la constelación afectiva de la cual es partícipe el desasosiego o tedio pessoano corresponde a su vez un modo de escritura: *el fragmento*. Y de tal vínculo se desprende además una especie de reconsideración implícita acerca de la noción de autor en la medida en que en este libro asistimos a la paulatina disolución o esfumación del autor mismo –operación que parece llevar a hasta sus últimas consecuencias la que ya se adelanta en la mitología heteronímica, es decir, en ésta estamos ante la multiplicidad y descentramiento del autor y en el *Libro* estamos ante la disolución o borramiento del autor-. Pero este proceso no es posible sin la mediación de una reflexión sobre la escritura misma, sobre el lenguaje.

En esta segunda parte de nuestro trabajo nos ocuparemos pues de lo propio de la escritura fragmentaria en Pessoa/Soares, y de la disolución de la categoría de autor junto con la reflexión sobre la escritura implícitas en el *Libro*. Veremos cómo Pessoa anticipa elementos que posteriormente serán objeto de trabajo -por otras vías y tal vez sin conocer la obra de Pessoa- en autores como Foucault, Blanchot, Deleuze y Derrida.

La condición fragmentaria es una marca del *Libro del desasosiego*, y el mismo Pessoa intenta dar cuenta de ello una y otra vez en diversos momentos, reconociendo que el “devaneo” y la “desconexión lógica” se le imponen como

un incurable en la escritura de su prosa. En 1914, el 4 de octubre, le confiesa a Armando Cortês-Rodrigues, que de cuanto ha escrito por esos días, unas cosas son dignas de ser enviadas, otras están incompletas y “el resto han sido quebrados y desconexos fragmentos del *Libro del desasosiego*. (...) Mi estado de espíritu actual es de una depresión profunda y calma. Estoy hace días al nivel del *Libro del desasosiego*. Y algo de esa obra he escrito. Aún hoy acabo de escribir casi un capítulo entero.”¹ Y el 19 de noviembre del mismo año, en carta al mismo Cortês-Rodrigues habla del estado de “abulia absoluta”, de “su estado actual de no-ser” en medio de lo cual hacer lo mínimo le cuesta un trabajo enorme, pero, justamente ese estado, le “obliga a trabajar mucho, sin querer, en el *Libro del desasosiego*. Pero todo fragmentos, fragmentos, fragmentos.”²

Luego, el 19 de enero de 1915, en otra carta a Cortês-Rodrigues, Pessoa le habla extensamente de lo que define como su “crisis de incompatibilidad” con los otros pero sobre todo consigo mismo, y se refiere en ese contexto de crisis a lo que para él es la más terrible misión: “hacer arte”, este es un “deber por cumplir arduamente, monásticamente, sin desviar los ojos del fin creador”, encuentra que toda obra artística cumple pues una terrible misión de civilización, por lo cual, todo cuanto es “futilidad literaria, mero arte”, le va sonando gradualmente cada vez más a hueco y a repugnante. De ahí que exija de sí mismo “mucha más perfección y cuidadosa elaboración”. Por eso, es claro al decir:

*No es crisis para lamentarme. Es la de encontrarse aislado quien se adelantó demasiado a sus compañeros de viaje –de este viaje que los otros hacen para distraerse y encuentro tan grave, tan lleno de términos para pensar en su fin, para reflexionar sobre lo que le diremos al Desconocido hacia cuya causa nuestra inconsciencia guía nuestros pasos... Viaje éste, mi querido amigo que es entre almas y estrellas, y a través del Bosque de los Pavores... y Dios, fin de la carrera infinita, esperando en el silencio de Su grandeza.*³

¹ Fernando Pessoa, *Teoría poética*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, p. 161.

² Citado por Ángel Crespo en su prólogo a la edición castellana del *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 9.

³ Fernando Pessoa, *Teoría poética*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, pp- 163-5. El subrayado es nuestro.

Nos queda en el horizonte la dimensión trágica de la escritura, es decir, lo que no es dialéctico ni reconciliable ni superable en la escritura, pues lo trágico sólo tiene decisión y resolución, es decir, se aclara pero no se soluciona, no se concluye, de donde diremos que lo trágico como escritura no conduce a la escritura/obra, sino a una escritura expandida, abierta al caos, al azar, a la contingencia, pero no quiere ello decir que estemos -con Pessoa- ante una forma escrita del delirio, sino ante la ráfaga del fragmento, y en la modernidad la escritura fragmentaria se corresponde con la disolución del Sentido, de la Verdad, del relato; se corresponde con el hecho de que la modernidad es crisis y laberinto de lenguajes. El fragmento entonces “no ofrece la seguridad del discurso clásico ni la forma afilada y compacta del aforismo, pero sí da cuenta de nuestra experiencia de la precariedad.”⁴

Los siguientes son algunos de los rasgos del universo literario que por sí solo constituye Fernando Pessoa -por siempre diseminado en su constelación de heterónimos- a partir de los cuales avanzaremos en la reflexión sobre la forma como el *Libro del desasosiego* en particular está inserto tanto en la tradición del fragmento -que tuvo en Nietzsche la figura más fulgurante- como en la crisis del lenguaje y la escritura -crisis con la cual se inaugurara la literatura moderna- a la que da lugar Stéphane Mallarmé. Entre los principales rasgos tenemos los siguientes: la escritura fragmentaria del *Libro*; su condición de no-libro, o libro imposible, inacabado; la experiencia límite de la escritura o la escritura en los límites; la experiencia de la soledad y el estancamiento que se traducen en escritura; lo incesante/interminable y tortuoso de la escritura; la disolución/fragmentación/difuminación del escritor en beneficio de la escritura o, también, el escribir como un devenir eco de lo que no puede dejar de hablar: el lenguaje y la escritura emancipadas de la autoría, del sentido, de la obra. Este *Libro* es la puesta en acto de la suerte de vampirismo que la obra ejerce sobre el autor, a medida que aquella se acreciente y se despidе, éste se torna cada vez más insignificante, Pessoa lo sabe y hace de ello su ministerio,

⁴ Fernando Castro Florez, *Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio*, Madrid, Julio

procede en coherencia con ello, o mejor se libra al destino de ser demolido por la obra, por la escritura. En fin, agregaríamos también la no-coincidencia del sujeto consigo mismo, el destiempo al que se reduce Soares y su pura actividad de mirar, la exterioridad, el afuera con respecto a sí mismo desde lo cual se engendran diversos modos de subjetivación.

El caótico e incurable estado fragmentario del *Libro del desasosiego* al cual estuvo fiel Pessoa durante 20 años sin lograr concluir o en imposibilidad de concluir, mantiene, sin embargo, una luz negra que lo ilumina de principio a fin: la luz del desasosiego y de lo absurdo. Ese es el faro de este *Libro*, y la fidelidad a ese magma indefinido, a ese cúmulo de sensaciones en el límite de la razón, en el intersticio del sueño y la vigilia, se instituyen como causa de una escritura otra: diseminada, expandida, a punto de desaparecer, en oscura y azarosa proliferación, escritura que atomiza la noción de relato o narración, y de paso desestructura la idea de género literario, y en general pone en vilo el universo poético del mismo Pessoa.

IV. Reconducir lo cotidiano a lo absurdo

Bernardo Soares es tal vez una de las voces dentro de la mitología pessoana más influenciadas por aquella intuición fundamental, o visión o concepción del absurdo sobre la cual se levanta *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer. Junto con el Barón de Teive –otro de los heterónimos o semiheterónimos de Pessoa que aparece póstumamente en 1928, cuando “se descubre” en la última gaveta de un escritorio en un hotel cualquiera su manuscrito titulado *A educação do estoico*–, Bernardo Soares constituye la visión reconocimiento de lo absurdo del mundo y de la existencia. La diferencia está en el modo de proceder en medio de esa constatación: el Barón, adopta la vía más radical, a saber, hacer una hoguera con sus papeles, con sus entrecortados escritos insalvablemente imperfectos, y de ese modo diríamos que liquida o extermina la mitad de sí, y luego, consume el acto de aniquilación ya iniciado, a través del suicidio; carga sobre sí, según Richard Zenith, editor del libro, el rasgo o aspecto más peligroso de su creador: la razón sin freno, que como el condenado a muerte, se mata antes de ser guillotinado. Bernardo Soares por su parte, prosigue en el mundo sin caer en la desesperación incurable que conduce al suicidio –y esto no deja de ser paradójico, pues como hombre del desasosiego que es, se esperaría ya salida similar a su colega, pero no lo hace– simplemente mantiene vivo un curioso modo de constatar lo absurdo hasta en lo más trivial y fugaz de la existencia cotidiana.

Pero lo que más nos interesa de estos dos personajes y sus escrituras es que son la expresión de un mismo fenómeno: la inadaptación a la realidad de la vida, o mejor, la imposibilidad de insertarse en el día a día, en el simple ir viviendo sin ceder a la tentación de recordar siempre el pleno absurdo en el cual se funda este ir viviendo. Soares extrae un “vivo placer de observar y narrar, ora con cariño triste, ora con discreto entusiasmo las pequeñas cosas que llenan y

rodean su día a día.”⁵ El Barón por su parte prácticamente desconoce el placer de las cosas simples, soporta estoicamente el dolor de la amputación que le practican en una pierna, constata que toda su vida ha sido una “batalla perdida en el mapa”; Soares también sabe de antemano que será derrotado, pero disfruta trazando el esquema de su retirada. También coinciden estos dos personajes en el drama que les representa la escritura, actividad a la cual se deben y que se empeñan en hacerla en lo posible perfectible, pero que no pueden menos que asumir su imperfectibilidad, su carácter inconcluso y fragmentario. Pero en esto también son diferentes: el Barón centra el sentido de su vida en su escritura, y la idea de perder sus papeles le resulta catastrófica, sin embargo, llega un instante en que asume que la desaparición de estos en las llamas sería lo más conveniente para él; Soares por su parte vive porque escribe, o mejor, para él, vivir es escribir, el resto es sobrevivir, pero mantiene siempre presente la imperfectibilidad y la condición de inacabamiento inherente a toda obra: eso lo padece incluso como una humillación, o también como una tragedia, se sume en ello como en el más dramático acontecimiento que lo concierne por entero, yace en esa convicción como en estado de fermentación.

En ambos casos, señala Zenith, lo que habría de fondo es la clara conciencia de Pessoa mismo de la imposibilidad de producir una obra literaria perfectible, o un “arte superior”. En Pessoa siempre estuvo presente la crisis causada por la distancia entre la obra soñada y lo que de hecho resulta sobre el papel, a saber, una obra incompleta, imperfecta, pero aún así, -al menos para Soares- no puede renunciar a esa imperfectibilidad, se debe a ella, la escritura le resulta como una droga que no puede dejar de tomar aunque le repugne. “Lloro sobre mis páginas imperfectas”, dice más adelante, y si luego los venideros las leyeran, sentirían más con su llanto que con la perfección si algún día él la alcanzara: perfección que paradójicamente, le privaría del llanto y por tanto de escribir. El Barón por su parte no admite llanto alguno, prefiere despedirse de sus imperfectas páginas, verlas consumirse en el fuego, el orgullo así se lo ordena y

⁵ Richard Zenith, “Post-Mortem”, en: Fernando Pessoa, *A educação do estoico*, Lisboa, Assirio &

de paso le ordena también finiquitar esa condición suya amputada, mutilada para siempre. En todo caso, la constelación Pessoa padece la imperfección de la obra pero no hace de ello un universal, como sí cree que lo hicieron Antero de Quental, Leopardi y Vigny... a quienes encuentra casi patéticos en ese sentido.

1. La visión del Maestro Schopenhauer

Fernando Pessoa es pues heredero de Arthur Schopenhauer, participa como muchos de su generación del pesimismo y de la visión de lo absurdo cultivadas por el pensamiento del *Maestro*. Pero más que el pesimismo es la visión del absurdo de lo que marca el pensar y la escritura de Pessoa. Para Schopenhauer, lo absurdo absoluto está en la ausencia de causas, de razones y justificaciones que asiste al mundo y a la existencia del hombre en último término. Más aún, la ciega voluntad de vivir está soportada en la finalidad sin fin, en la necesidad sin causa, la ilusión de la libertad, y la ilusión del devenir y la repetición eterna. Cuando decimos visión del absurdo con Schopenhauer decimos también: crítica de la metafísica, anticristianismo, cruel sentido de la realidad, profundo análisis de la mediocridad humana... Obviamente, en Soares hay una particularidad de lo absurdo que lo hace diferente de la doctrina del filósofo. Por ejemplo, en éste la visión del absurdo está articulada con un sistema de pensamiento pesimista, mientras que en Soares encontramos la visión del absurdo desligada del pesimismo, pues nada le molesta tanto como los sistemas, y de los sistemas pesimistas ya hemos visto que se distancia de modo crítico puesto que los encuentra "cómodos" en grado sumo al pretender explicarlo todo e incluyen a quien los formula, es decir que el pesimista se siente como en casa, y ese no es el caso de Soares pues se sabe a la intemperie, por fuera de sistemas de pensamiento: no en vano el desasosiego es su condición vital. Además, lo absurdo en Soares no alberga el tono amargo de la desilusión y la infelicidad, pues no hubo en él ilusiones que luego fueron derribadas, sino que -como lo

vimos en la primera parte de nuestro trabajo- Soares se sitúa al igual que Bartleby y todos los de su gesta, de antemano, sin ilusiones y no supone felicidad alguna ni el pasado ni en el futuro, y esto lo hace diferente del maestro Schopenhauer para quien “la felicidad está condenada a ser frustrada o reconocida como ilusión”, es decir, la existencia de la mayoría de los hombres “es triste y corta.” La felicidad le será siempre ajena, estará en el pasado o en el futuro mientras que el presente es comparable a una “nubecilla oscura empujada por el viento encima de una llanura soleada: delante y detrás de ella todo es luminoso, y sólo ella proyecta una sombra. El presente siempre es insuficiente, pero el futuro es incierto y el pasado irrecuperable.”⁶

La vida estaría entonces dispuesta de tal modo que no es algo de lo cual podamos disfrutar con gratitud y en la cual el hombre pueda ser feliz; al contrario, ilusorio e ingenuo sería dejarse convencer por optimistas argumentos que nos presentan el mundo como el “Mejor de los mundos posibles”, que es como lo presenta Leibniz en sus *Ensayos de Teodicea sobre la voluntad de Dios*, y contra el cual Schopenhauer construye toda una crítica destinada a demostrar que en últimas el mundo humano es un reino regido por el azar y el error tanto en lo grande como en lo pequeño, a lo cual hay que añadir además el azote de la maldad y la necesidad, pues lo bueno, lo sabio y lo noble solo acontece raras veces, y, en cambio, imperan lo absurdo y lo falso, lo insulso y lo péfido. ¿De dónde, se pregunta el *Maestro*, sino de este mismo mundo, habrá sacada Dante todos los elementos que constituyen el infierno? En esta comprensión, el mundo es insolvente y la vida un negocio que no cubre gastos.

El mundo, ese lugar donde acontece la vida como una deuda contraída –cuyo cobro son las necesidades apremiantes, los deseos devoradores, las miserias sin fin, es decir que liquidar la deuda supone toda una vida y con ella sólo se cubrirían los intereses pues el capital se paga con la muerte-, tiene ya algo de infernal, es el teatro de seres atormentados y angustiados que subsisten

⁶ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2005, pp. 1010.

devorándose unos a otros, donde cada animal feroz es la tumba viviente de otros, y cuya sobrevivencia y autoconservación se debe a una cadena de martirios donde a mayor inteligencia y conocimiento mayor capacidad de sentir dolor. “El absurdo clama al cielo”⁷, cualquier optimismo es insostenible, pues incluso al mejor de los mundos posibles se le puede oponer que es el peor de los posibles. Es decir que el optimismo es en el fondo “el elogio ilegítimo que se dedica a sí mismo el verdadero creador del mundo; la voluntad de vivir, al reflejarse con complacencia en su obra; por eso es una doctrina no sólo falsa, sino también nociva. Pues nos presenta la vida como un estado deseable y el fin de la misma como la felicidad del hombre.”⁸ Promesa a partir de la cual todo hombre estaría en su derecho de esperar la felicidad y el placer, por lo cual creerá finalmente que es una injusticia y una falla en el fin de su existencia cuando se encuentra con lo más propio de la vida, a saber, el trabajo, la privación, la necesidad y el sufrimiento...Basta pues con que el optimista más empedernido descienda hasta las tenebrosas moradas de la miseria humana para que se comprenda de qué está hecho este mundo, el mejor de los mundos posibles. De este modo, el optimismo es, además de un modo absurdo de pensamiento, un modo perverso, pues termina siendo una burla amarga de los dolores y las miserias a las cuales está librada la existencia humana. Schopenhauer celebra entonces, en contrapunto de las doctrinas optimistas, la brevedad de la vida, el no-ser, en lo cual ya tiene antecesores desde la antigüedad tales como Sófocles, Homero, Eurípides y Plinio, pero también otros más recientes como Shakespeare, Baltasar Gracián, Byron y Leopardi... en quienes se exalta el no haber nacido como lo mejor.

Pero volvamos a Bernardo Soares y su visión de lo absurdo, la misma que constata en el mundo de lo cotidiano, como en las ideas y en la escritura a la cual se consagra:

⁷ *Ibíd.*, p. 1018.

⁸ *Ibíd.*, p. 1021

“¡La sublimidad de desperdiciar una vida que podría ser útil, de nunca ejecutar una obra que por fuerza sería bella de abandonar a medio camino la vía segura de la victoria!

¡Ah, amor mío, la gloria de las obras que se han perdido y nunca se encontrarán, de los tratados que hoy son más que títulos, de las bibliotecas que ardieron, de las estatuas que fueron rotas!

Qué santificados de lo Absurdo los artistas que quemaron su obra muy bella, de aquellos que pudiendo hacer una obra perfecta la hicieron imperfecta, de aquellos poetas máximos del Silencio, que, reconociendo que podrían hacer una obra del todo perfecta, prefirieron osar no hacerla nunca.

¡Cuanto más bella la Gioconda si no la pudiésemos ver! ¡Y si el que la robase la quemase, cuán artista sería, qué mayor artista que el que la pintó!

¿Por qué es bello el arte? Porque es inútil. ¿Por qué es fea la vida? Porque es toda fines y propósitos e intenciones. Todos sus caminos son para ir de un punto a otro. Ojalá hubiera un camino hecho desde un lugar del que nadie parte hasta un lugar al que nadie va.

(...)

¿La belleza de las ruinas? El no servir para nada. ¿La belleza del pasado? El recordarlo, porque recordarlo es volverlo presente, y no lo es, ni puede serlo –el absurdo amor mío, el absurdo.

Y yo que digo esto, ¿por qué escribo yo este libro? Porque lo reconozco imperfecto. Callado, sería la perfección; escrito se imperfecciona; por eso lo escribo.

Y, sobre todo, porque *defiendo la inutilidad, lo absurdo, (...)*: yo escribo este libro para mentirme a mí mismo, para traicionar mi propia teoría.” (fr. 454, p. 349)

Este es uno de los pasajes –entre otros- donde con mayor fuerza se despliega la visión de lo absurdo en Soares, incluido a su vez entre los santificados de lo absurdo. Aquí, la exposición y defensa del absurdo y la inutilidad de la cual está poblado el mundo envuelve el oficio mismo de la escritura soariana, ésta se desliza en el torbellino del absurdo y la inutilidad defendida por Soares mismo, y está al servicio de su teoría al respecto. En dicho torbellino también discurre la desdeñable vida de la mayoría de los hombres, “desdeñable en todas sus alegrías, y desdeñable en casi todos sus dolores, salvo en aquellos que se fundamentan en la muerte, porque en éstos colabora el Misterio (y la misma vida se desmiente).” (fr. 115, p. 107) La mayoría de los hombres vive en el mismo abandono de los fines últimos, en la misma modorra para los propósitos

formados, en la nulidad del pensamiento, de la acción, de la emoción... “el ocaso nato de la voluntad dispersa”.

En este sentido, Soares hereda de Schopenhauer la intuición de la ausencia de fines, es decir, de la necesidad sin fin, estamos ante la “ausencia de causalidad y de necesidad en el seno de las fuerzas que rigen el universo.” Las inclinaciones humanas no sólo son insaciables sino falsas en su principio, pues carecen de motivación. “Si el deseo no cumple lo que promete, no es porque mienta cuando hace que brillen en el horizonte bienes inaccesibles: la razón exacta de su mentira consiste en darse como deseo, como inclinación, cuando en realidad no es ni una cosa ni la otra. En un mundo en que todo es tendencia domina un poder *que no es tendencia*: la Voluntad, en tanto que carece de finalidad.”⁹ De ahí la paradoja del hombre esclavo de tendencias que no tienden. Sólo en apariencia, solo “como si” la necesidad tiende hacia algún objeto.

¿Por qué el mundo entero es como una máquina destinada a producir resultados, cuando no hay resultaos? ¿Por qué hay tendencias y necesidades, cuando *la tendencia carece de fin y la necesidad carece de objeto*? Toda actividad en este mundo es como la del topo, cuyo destino consiste en excavar durante toda su vida en la tierra y en la noche que lo rodean. Lo raro no es la noche sino el hecho de excavar. ¿Por qué todas las cosas, todos los seres, *fingen* que persiguen un objetivo.¹⁰

Pero, continúa Rosset en su comprensión de lo absurdo en Schopenhauer, “lo que genera la paradoja absurda no es la ausencia de finalidad en sí, sino esa *ausencia en un mundo en el que todo está perfectamente organizado con vistas a un fin*.”¹¹ Absurdo es el mundo en el que coexisten dos principios incompatibles: la ausencia de finalidad y el ordenamiento con vistas a un fin, absurdo es un mundo donde rige la finalidad sin fin y que para colmo el ser humano tiende a vivir a ciegas en esa condición suya, absurda. El individuo vive preso de la ilusión de la finalidad a nombre de la cual actúa, pero, advierte Rosset, un

⁹ Clément Rosset, *Escritos sobre Schopenhauer*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 95

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ *Ibíd.*, p. 98. e.s.n.

modo de desilusionarlo es interrogándole por la “razón general que le incita a actuar de tal o cual manera”, ante dicha pregunta no sabe qué responder, o dicho por Schopenhauer, la voluntad sabe lo que quiere en un momento determinado, pero “lo que quiere en general, no lo sabe jamás.”

Bernardo Soares, en el pasaje titulado “Manera de bien soñar” expresa quizá con ironía su concepción del absurdo de la finalidad sin fin cuando dice:

Aplázalo¹² todo. Nunca se debe hacer hoy lo que también se puede dejar de hacer mañana. Ni siquiera es necesario que se haga algo, mañana u hoy. Nunca pienses en lo que vas a hacer. No lo hagas. Vive tu vida, no seas vivido por ella. (...) En todos los actos de tu vida-real, desde el de nacer hasta el de morir, tú no actúas: eres actuado; tú no vives, eres vivido tan solo. Vuélvete para los demás *una esfinge absurda*. Enciérrate, pero sin dar un portazo, en tu torre de marfil. Y tu torre de marfil eres tú mismo.” (fr. 449, pp. 344-5, e.s.n.)

Digamos que Soares desenmascara aquí el absurdo de la acción emprendida a nombre de una finalidad, muestra que incluso el hombre más que actuar es actuado por la vida, es decidido por ella. De algún modo esta reacción convoca al individuo a hacerse hijo de los acontecimientos, destituyéndolo así de la pretendida condición de autor que hace de la vida un proyecto. Entonces, la procrastinación pone en evidencia la ausencia de finalidad, más aún, Soares es un maestro de la ausencia de finalidad, está informado de ella y la acepta; de ahí tal vez, su carácter revulsivo dentro del universo pessoano, su poder de disolución, aguda e irónica sospecha acerca de las prebendas de la individualidad autónoma del hombre moderno que es el hombre de la acción por excelencia, el hombre de los proyectos. Su ánimo calmo a la hora de proclamar su sospecha acerca de la moral de la acción resulta cínico en alguna medida, cínico hasta decir que, “perder tiempo comporta una estética. Hay, para los sutiles de la sensación, un formulario de la inercia en el que hay recetas para todas las formas de la lucidez.” (fr. 451, p. 346, 1915¿?)

¹² El aplazamiento, junto con la procrastinación y el estancamiento, es otro de los rasgos más antihéroicos de nuestro personaje pessoano, son expresiones de su concepción de lo absurdo.

Pero lo absurdo, volviendo a Schopenhauer, no es únicamente la finalidad sin fin; absurdo es también la ausencia de causa que se esconde en toda necesidad. Finalidad sin fin y necesidad sin causa son dos modos de la ausencia de razón en el mundo, dos desengaños para el hombre. Que no haya causa para la necesidad que gobierna al mundo, que ésta no tenga fundamento, es lo que hace paradójico el yugo que para el hombre constituye la necesidad, o mejor, como lo dice Rosset, “el hombre es un esclavo sin amo, obedece sin órdenes: la necesidad que lo encadena forma parte también del reino del ‘como si’.” Es decir, que en rigor, el hombre no hace ninguna experiencia de la necesidad. La necesidad no es verdaderamente necesaria, o es sólo un azar incompresible, que sin embargo no deja de ser necesario; se presenta siempre como una voluntad incomprensible, sin causa, “existe sin motivo” (*Grundlos*, dice Schopenhauer). Y en ese existir sin motivo Rosset encuentra la expresión más bien lograda del absurdo, pues para Schopenhauer el absurdo no es ni lo contradictorio ni lo ilógico sino lo que no tiene causa.

Es *Grundlos* lo que carece de punto de partida, de principio o de origen a los que pueda referirse, lo que está completo en sí mismo, ciego por ser visible por doquier, imperceptible por ser omnipresente. El mundo y la existencia son *Grundlos*, es decir, carecen de fundamento porque son el Todo y porque, en consecuencia, no puede haber un punto situado fuera del todo en el que éste pueda apoyarse. (...) carece de origen, de necesidad, de causa todo lo que se manifiesta en la existencia, y en primer lugar la necesidad de la Voluntad. Necesario, en definitiva, se muestra el carácter *Grundlos* de todas las cosas. Necesario pero también absurdo ya que remite a la idea de una necesidad sin causa.¹³

Ahora, si el mundo en sí y la existencia carecen de causa, son sin causa, la cuestión estriba en mostrar de que modo esta constatación suscita en Schopenhauer algo más que asombro, si acaso suscita angustia: ¿Se produce en el filósofo una reacción afectiva más fuerte que el mero asombro, una reacción de desamparo radical ante este absurdo? ¿De dónde procede tan angustiosa necesidad de atribuir una causa?

¹³ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 101.

El filósofo compara el fondo de la Voluntad con Ixión siempre atado a una rueda que no cesa de girar, a las Danaides siempre sacando del tonel para llenarlo, con Tántalo siempre condenado a la sed... pero en todo esto lo que resulta inadmisible y humillante es el *Grundlos*, la ausencia de causa, y esto es más importante que la misma ausencia de fines. El carácter *Grundlos* de todas las cosas es la fuente de toda insatisfacción, de todo desconcierto, de toda inquietud, más aún, estas son lo que son, adara Rosset, en la medida en que la existencia enfrenta el “drama de la ausencia de causa.”

Pero esta visión de lo absurdo anclada en la doble ausencia o ilusión de finalidad y causalidad, trae consigo además una ilusión de porvenir, y, obviamente, Schopenhauer lo desmitifica. Reconocer el carácter de absurdo del mundo y de la existencia supone aquí además que el tiempo pierda su carácter de devenir, deja de ser tiempo lineal y se convierte en “círculo eternamente cerrado sobre sí mismo, a la manera de la rueda de Ixión. El hastío se define por el *retorno del tiempo*, el cual aunque anuncie un nuevo objetivo, lleva al punto de partida: a la espera del placer le sucede la náusea. Así es el círculo infernal de la Voluntad que hace que se alternen sin tregua alegría, espera, dolor, sin que jamás se pueda salir del círculo: el tiempo gira, pero no progresa.” Así, continúa Rosset, “el hastío que angustia a Schopenhauer no es solo la vanidad de todo fin. Es una *enfermedad del tiempo*. El tiempo estropeado se ha detenido. Ya no cumple su misión fundamental, que consiste en hacer que llegue el futuro. Ya no llega nada, ya no hay futurición...” Esta enfermedad del tiempo hace que el hastío no sea sólo lasitud o pesimismo, sino ante todo, “espanto ante ese maestro ilusionista para el que los hombres son juguetes inconscientes, espanto ante ese tiempo que se creía vivo y que de repente se revela eternamente muerto, inmóvil y petrificado desde siempre.”¹⁴

¹⁴ *Ibid.*, p. 111

Esa enfermedad del tiempo se revela como repetición –y esto tendrá profundas resonancias en la formulación de Freud de la compulsión a la repetición-, ya que todo lo que acontece, todo lo que se produce, es lo que se repite como la rueda de Ixión o como la roca de Sísifo. En esta intuición de la repetición eterna de la Voluntad se soporta la concepción que Schopenhauer defiende acerca de la muerte, el nacimiento y el amor. Con la idea de la repetición se niega el carácter trágico de la muerte, pues ésta no provoca sino la desaparición de “una apariencia fenoménica e individualizada de tal o cual manifestación singular de la Voluntad, que se mantiene indestructible.”¹⁵

Con la visión de lo absurdo de Schopenhauer –que a su vez hereda Pessoa/Soares casi como si se tratara de una piedra angular del *Libro del desasosiego*-, asistimos a una concepción de la doble pertenencia o condena del ser humano encadenado a una finalidad sin fin y a una necesidad sin causa, pero también a la ilusión de finalidad en el tiempo; ilusión la cual se revela necesariamente tragicómica. El absurdo absoluto de Schopenhauer es más risible que trágico, pues tiene que ver con la cómoda enajenación del hombre respecto a su “experiencia absurda: en medio del determinismo actúan como si fueran libres, y se consideran activos y vivos cuando son pasivos y están muertos. (...)”¹⁶ La mayor parte de los hombres se niegan a escuchar la voz de la razón que les invita a esta toma de conciencia, puesto que la lucidez los hundiría en un tedio que presienten por haberlo experimentado más o menos directamente, el tedio que no sólo es lasitud y fatiga, sino ante todo sentimiento de la nada, del que la inconciencia los protege a la manera psicoanalítica.

La paradójica supremacía que Soares le da a la abstención, al aplazamiento, a la procrastinación tantas veces expresada en diversos pasajes, remite a la escritura de lo que sería una obra del tamaño preciso para ser grande y de la perfección ideal para ser sublime para la que “nadie posee el don divino de hacerl[a], ni la suerte de haberl[a] hecho”. De ahí, que “el trabajo nunca da resultado. El

¹⁵ *Ibid.*, p.113

esfuerzo nunca llega a ninguna parte. Sólo la abstención es noble y elevada, porque ella es la que reconoce que la realización es siempre inferior, y que *la obra hecha es siempre la sobra grotesca de la obra soñada.*" Cómo poder escribir en palabras y sobre papel los diálogos íntimos imaginados, cómo hacerlo si "*no son propiamente palabras lo que forma la sustancia de esos diálogos íntimos, para que, oídas con atención, yo las pueda traducir a escritas. (...) Poder construir, elevar un Todo, componer una cosa que sea como un cuerpo humano, con perfecta correspondencia de sus partes, y con una vida, una vida de unidad y congruencia, que unifique la dispersión de hechuras de las de sus partes.*" Pero el que ve a Soares y apenas le escucha, no sabe lo que es una tragedia, pues cualquier pérdida y desdén le resulta soportable; de hecho, "*lo que no se puede soportar es soñar una cosa bella que no sea posible lograr en acto o palabras.*" (fr. 467, p. 356, e.s.n.) Aquí tenemos a un Pessoa en los límites de lo decible, de lo pensable, un Pessoa con la escritura al borde del silencio, padeciendo el intersticio mudo, neutro, el pasillo extraño entre lo soñado y lo escrito, el desfase y el destiempo entre lo uno y lo otro o, mejor, la insuficiencia de la palabra frente a lo soñado. Esa insuficiencia es vivida como una tragedia, y este Libro es un memorial de esa insuficiencia trágica.

En la captación sensible de lo absurdo, Soares encuentra que lo que es, lo que ha sido, lo que ha pensado, todo ello, es "una especie de engaño y de locura". Con pasmo metafísico reconoce que los gestos más seguros, las ideas más claras, los propósitos más lógicos, han sido "borrachera nata, locura natural, gran desconocimiento." Le pesa como una condena lo que para otros es la celebrada individualidad, divaga somnoliento entre lo que siente y lo que ve sin apasionamiento alguno por los privilegios de la conciencia, sin participar de la empresa de la racionalidad, pues lo que no puede dejar de ver es lo absurdo en lo cual se soportan las búsquedas y los afanes de los humanos tan atareados -y anestesiados también- con las razones, con las actividades, con el ir y venir. Por eso no pierde la calma a la vez que dice: "Espero pues, asomado al puente, *que*

¹⁶ *Ídem.*

se me pase la verdad, y que me restablezca nulo y ficticio, inteligente y natural. (...) Saber de sí como en este momento lustral, es tener súbitamente la noción de la mónada íntima, de la palabra mágica del alma. Pero una luz súbita lo abrasa todo, lo consume todo. Nos deja desnudos hasta de nosotros.” (fr. 188, pp. 168-69) Esperar a que se pase la verdad como si de una borrachera se tratara no deja de tener su lado irónico, risible, mordaz, tanto, como aquella fabulación de Nietzsche acerca de la altanería y la falacia de aquellos animales –efímeros, frágiles y desdichados– que un día inventaron el conocimiento, el cual resultó ser a su vez el más sombrío y caduco invento, táctica engañosa, para la sobrevivencia de dichos animales. Pero, curiosamente, solo el poseedor y creador de esta invención la toma tan patéticamente como si en torno a esta girasen los goznes del mundo.

Mas, advierte Nietzsche, mañana, cuando desaparezca ese animal soberbio y preso de la mentira, simplemente no habrá sucedido nada, “puesto que para ese intelecto no hay misión ulterior que conduzca más allá de la vida humana.” Y, continúa Nietzsche: “El orgullo, ligado al conocimiento y a la sensación, niebla cegadora colocada en los ojos y los sentidos de los hombres, los hace engañarse sobre el valor de la existencia, puesto que aquél proporciona la más aduladora valoración sobre el conocimiento mismo. Su efecto más general es el engaño mismo...”¹⁷ Esta fabulación pone pues en evidencia el carácter ficcional del

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 2004, pp. 17-18. También sobre la fabulación de la invención del conocimiento en cuanto que pobre estrategia de sobrevivencia del hombre, encontramos esta percepción soariana según la cual hombres y animales viven una misma vida: “Perros y hombres, gatos y héroes, pulgas y genios, jugamos a existir, sin pensar en eso bajo el gran sosiego de las estrellas. Los místicos sienten al menos, con el cuerpo y lo cotidiano, la presencia mágica del misterio. (...) Seré siempre de la calle de los Doradores, como la humanidad entera. Seré siempre, en verso o en prosa, empleado de pupitre. Seré siempre, en lo místico y en lo no místico, local y sumiso, siervo de mis sensaciones y de la hora en que las tenga.” (fr. 438, p. 337)

En *Tabaquería*, Álvaro de Campos ironiza sobre lo absurdo del mundo de los hombres

Él morirá y yo moriré.
Él dejará el letrado y yo dejaré versos.
Un día morirá el letrado también, y los versos también.
Pasado un tiempo morirá la calle donde estuvo el letrado
Y la lengua en que fueron escritos los versos.
Morirá después el planeta girante donde todo esto sucedió.
En otros satélites de otros sistemas algo así como gentes
Seguirá haciendo cosas como versos y viviendo bajo cosas

conocimiento, máxime cuando se trata del hábito tan humano de querer y pretender saber de sí mismo. El hombre nada sabe de sí, la naturaleza le oculta hasta lo más elemental del funcionamiento de su cuerpo, de algún modo vive “desterrado y enredado en una conciencia soberbia e ilusa”. Pero si mirase por los resquicios de esa conciencia se enteraría de que “descansa sobre la crueldad, la codicia, la insaciabilidad, el asesinato, en la indeferencia de su ignorancia y, por así decirlo, pendiente en sus sueños del lomo de un tigre ¿De dónde procede, entonces, en esta constelación, el impulso hacia la verdad?”¹⁸

¿De dónde procede el impulso a la verdad o –como se pregunta Soares- por qué no ha de ser todo esto por completo diferente, sin dioses, sin hombres, sin razones? ¿Por qué no ha de ser todo un misterio de otro mundo? “¿Por qué no hemos de ser nosotros –hombres, dioses y mundo- sueños que alguien sueña, pensamientos que alguien piensa, puestos siempre fuera de lo que existe?” Por qué no habría de ser ese que sueña, alguien que ni sueña ni piensa, “súbdito él mismo del abismo y de la ficción”? Más aún, “¿En qué parte estoy que veo todo esto como algo que puede ser? ¿Por qué puente paso que, por debajo de mí que estoy tan alto, están las luces de todas las ciudades del mundo y del otro mundo, y las *nubes de las verdades deshechas* que flotan encima y todas ellas buscan, como si buscasen lo que puede abarcarse?” “Y también este cuarto donde te oigo mirarme es algo que conozco y que parece que veo (...) ¿Para qué me han dado un reino que tener sin no he de tener mejor reino que esta hora en que estoy *entre lo que no he sido y lo que no seré*?” (fr. 250, pp. 208-09)

2. Develar lo extraño de la cotidianidad

Como los artistas que han quemado sus obras, esos santificados de lo absurdo, Soares también participa pues de esta visión, y para ello Schopenhauer está

como letreros,
siempre una cosa frente a la otra,
siempre una cosa tan inútil como la otra,
siempre lo imposible tan estúpido como lo real.

muy próximo como fuente, como ocasión para pensar y para pasar por la escritura esa visión. Pero es a ras de lo cotidiano más inocuo donde Soares se instala para desentrañar lo absurdo; allí deposita indolentemente y sin tregua su *curiositas* y extrae los sedimentos últimos de lo cotidiano absurdo hasta quedar al borde del puro sin sentido, del más pleno absurdo, del *hay* levinasiano. De hecho, el *Libro* nos ha dado ya elementos en abundancia que nos permiten trazar esta red, y en nuestro auxilio nos vienen tanto algunas consideraciones que tomamos de Heidegger sobre la cotidianidad, la referencia al *hay* de Lévinas y un pasaje de Blanchot también sobre lo cotidiano.

En *Ser y tiempo*, Heidegger se interroga si acaso su tesis sobre la temporeidad de los estados de ánimo –como la angustia que se funda en el haber-sido- puede ser válida también para otros estados como el de la “descolorida indeterminación afectiva que impregna la ‘cotidiana monotonía’”, o también para estados como la esperanza, la alegría y el entusiasmo. Ante lo cual señala que no sólo el miedo y la angustia se fundan temporariamente en el haber-sido; también estados como “el hastío, la tristeza, la melancolía, la desesperación”, se fundan en la misma temporeidad, pero su análisis tendría que hacerse “sobre la base más amplia de una analítica existencial del Dasein plenamente elaborada.”¹⁹ Por ende resulta claro que esta precisión, no hace más que sugerirnos que la cuestión del tedio, del hastío, y tonos similares exigen todavía una batería analítica no preparada aún en *Ser y Tiempo*, y es quizá este faltante, lo que conduce al mencionado seminario de Heidegger de 1929, *Conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*.

Pero también advierte lo siguiente acerca de lo que él denomina “descolorida indeterminación afectiva de la indiferencia que no adhiere a nada ni tiende a nada, y se abandona a lo que trae cada vez el momento presente, llevándose empero

¹⁸ *Ibíd.*, p. 20

¹⁹ Martín Heidegger, *Ser y tiempo*, (parágrafo 68: “La temporeidad de la aperturidad en general”), Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1998 (trad., prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera), p. 361

en cierta manera todo consigo,” pues esta descolorida indeterminación afectiva –condición propia de la cotidianidad–,

hace ver, finalmente, *en la forma más aguda*, el poder del *olvido* en los estados de ánimo cotidianos de la ocupación inmediata. El vivir al día, que deja que “todo sea” como es, se funda en un olvidado abandonarse a la condición de arrojado. Tiene el sentido extático de un haber-sido impropio. La indiferencia [*Gleichgültigkeit*], que puede ir a la par con una afanosa actividad, debe distinguirse rigurosamente de la serenidad [*Gleichmut*]. Este estado de ánimo surge de la resolución, que es como una mirada instantánea sobre las posibles situaciones del poder-estar-entero abierto en el adelantarse hacia la muerte.”²⁰

¿Y no es acaso sin proponérselo Soares y su fijación a lo cotidiano, una analítica-poética tanto de la temporeidad del tedio como de la descolorida e indeterminada indiferencia? Quizás en ello radica su poder de captación cuando lo leemos. No se trata de un Soares sumido en la indiferencia de lo cotidiano y en el correspondiente olvido del Dasein, del sí mismo, en las múltiples ocupaciones o en el dejar que todo sea como es, sino ante todo de un mirar sereno, imperturbable al discurrir de lo cotidiano.

Heidegger centra en la cotidianidad la analítica del Dasein, diciendo que “la cotidianidad media del Dasein no debe empero tomarse como un mero ‘aspecto’. También en ella, e incluso en el modo de su impropiedad, se da a priori la estructura de la existencialidad. También en ella le va al Dasein, en una determinada manera, su ser, con respecto al cual él se las ha en el modo de la cotidianidad mediana, aunque sólo sea huyendo *ante* él y olvidándose *de* él.”²¹

Y más adelante, Heidegger denomina “*cotidianidad* al modo de ser en que el Dasein se mueve inmediata y regularmente”. Pero indica que esta expresión todavía es oscura en el plano ontológico, ya que estamos todavía muy lejos de un concepto ontológico de este fenómeno. El término cotidianidad designa un,

²⁰ *Íbid.*, p. 362

²¹ *Íbid.*, párrafo 9, p. 69

...determinado *cómo* de la existencia: el que domina al Dasein durante toda su vida, se trata del modo como el Dasein “vive simplemente su día”^{*}, ya sea en todos sus comportamientos, ya sólo en algunos, bosquejados por el convivir. A ese como le pertenece además, hallarse a gusto en lo acostumbrado, aunque obligue a cargar con lo penoso y “desagradable.” El mañana del que la ocupación cotidiana está a la espera es el “eterno ayer”. La monotonía de la cotidianidad toma como mudanza lo que cada día trae consigo. La cotidianidad determina al Dasein incluso cuando éste no haya hecho del “uno” su “héroe”.²²

Pero la cotidianidad no es un mero aspecto que pueda mostrar el Dasein cuando se observa el ir y venir de los hombres: la “cotidianidad es una manera *de ser*” a la cual corresponde el carácter de lo públicamente manifiesto. De igual modo, como manera del propio existir, lo cotidiano es conocido también por el Dasein en su individualidad a través de lo que Heidegger denomina “la disposición afectiva de la descolorida indeterminación anímica”.²³ Pero todavía hay más, la cotidianidad tiene un carácter de sino, de condición inexorable en la cual la existencia, el Dasein, bien puede hundirse en la oscuridad y pesadez de dicha condición, bien puede hacerse dueño de ella por un instante, “padecerla” sordamente, o evitarla buscando ocupaciones y distracciones –es decir, dispersarla en los quehaceres-, pero, eso sí, la existencia “jamás puede borrarla”, de ella se escapa solo con la muerte, el ser humano es irremisiblemente un animal cotidiano.

Para el efecto que nos concierne en nuestro trabajo, la referencia a lo cotidiano - a su analítica siempre en falta como se deduce de la lectura de Heidegger, sobre todo en su dimensión ontológico existencial, que “encierra todavía una serie de enigmas”, “un turbio fenómeno”- diremos que una escritura poética en prosa de lo cotidiano como la del *Libro* de Soares, es una buena expresión de ese sino de lo cotidiano, es una expresión de dos procederles ante este sino: el primero, es padecerlo, como un pathos, la segunda es el examen calmo y desapacible del

* En alemán, advierte el traductor, es: *in den Tag hineinlebt*, literalmente. Vive simplemente su día o vive hacia dentro del día, habituarse a lo que sucede todos los días, vivir de modo corriente y sin sobresaltos ni problemas.

²² *Ibid.*, parágrafo 71, p. 386

modo como el común de los hombres -en su ir y venir día a día- pretenden evitar el sino en ocupaciones, distracciones, en su moral de la acción, en el engaño que les hace creer que el esperado mañana no es de antemano un mero eterno ayer; en fin, este *Libro* es también por contrapunto a estas estrategias, un reconocimiento del sino mismo y de su absurdo, su extrañaza, su sin sentido, y sobre todo un depurar la experiencia del mismo en cuanto que imborrable, y depurar su experiencia quiere decir -eso creemos, eso nos parece- asumir el existir en lo cotidiano como el *hay*, como el más pleno absurdo de todos los absurdos de los cuales está poblado el mundo y la existencia.

Una cosa es clara para Heidegger, y es que el Dasein en su ir viviendo día a día, se “extiende temporalmente a lo largo de su vida”, y eso es determinante para comprender la rutina, la regularidad, la monotonía, el ayer-hoy-mañana siempre igual. Para Heidegger, “con el término cotidianidad no se mienta sino temporalidad y eso posibilita el *ser* del Dasein”, ese es su límite, el mismo que determina la dificultad de lograr “una suficiente determinación conceptual de la cotidianidad.”

Pero lo que viene a mostrar una escritura de la cotidianidad como la de Pessoa, es que ésta, si bien designa temporalidad, no es sólo eso, ya que designa también y en igual medida, espacialidad, y por momentos es más espacialidad que temporalidad, o trastorno del tiempo que deviene en un presente que no discurre. O es al menos lo que nos sugiere en apartados como el siguiente, escrito en 1913 bajo el título “En la floresta de la enajenación” donde dice:

Allí vivimos un tiempo que no sabía transcurrir, un espacio para el que no existía el pensamiento de poder medirlo. Un transcurrir fuera del Tiempo, una extensión que desconocía los hábitos de la realidad en el espacio. ¡Qué horas, oh compañera inútil de mi tedio, qué horas de desasosiego feliz se fingieron nuestras allí!... Horas de ceniza del espíritu, días de nostalgia espacial, siglos interiores de espacio exterior... Y nosotros no nos preguntábamos para qué era aquello, por qué disfrutábamos el saber que aquello no era para nada.

²³ *Ídem.*

(...)

Oh tiempo detenido en espacio, tiempo muerto de espacio y cubierto de flores...

Éramos impersonales, huecos de nosotros, otra cosa cualquiera... Éramos aquel paisaje esfumado en conciencia de sí mismo... Y así como él era dos -de realidad que era, e ilusión- así éramos nosotros oscuramente dos, no sabiendo bien ninguno de nosotros si el otro no era él-mismo, si el incierto otro viviría..."

Ante los lagos estancados, con los "ojos parados, llenos de tedio innumerable de ser... Llenos, si del tedio de ser, de tener que ser algo, realidad o ilusión; y ese tedio tenía su patria y su voz en la mudez y en el exilio de los lagos..." Sin época ni propósito, lejos de toda finalidad, y así "morimos nuestra vida", sin reparar siquiera que "éramos uno solo, que cada uno de nosotros era una ilusión del otro, y cada uno, dentro de sí, el mero eco de su propio ser..." (pp. 368-373)

* * *

Emmanuel Lévinas por su parte desarrolla -por otra vía que no es propiamente la de pensar la cotidianidad como temporalidad sino como algo que emana de la soledad- una comprensión del pleno absurdo que nos brinda elementos para comprender la condición de lo cotidiano absurdo en Soares, pues como vimos en la primera parte, el espacio cotidiano en el *Libro del desasosiego* adquiere un singular brillo poético. En el *Tiempo y el otro*, Lévinas se ocupa de dos cuestiones fundamentales, que quizás son una sola: la soledad en cuanto que hipóstasis que implica la unidad indisoluble entre el *existente* (*ente*) y su *acción de existir* (*existencia*). De donde se deriva que "mi existir" es lo único intransitivo por excelencia -a diferencia de toda relación con las cosas y los seres que es siempre transitiva-, es decir que soy en soledad, y que la soledad precede al hecho mismo de que hay existentes, por eso la soledad no es aislamiento ni incapacidad de comunicar un contenido. Ser es entonces aislarse mediante el existir. Pero, se pregunta Lévinas, a su vez, ¿es indisoluble entre el existente y el existir? ¿Es posible remontar la hipóstasis? ¿Es posible el existir sin el existente? Este sería el retorno imaginario a la nada, la radicalidad de la destrucción de todo, tras lo cual sólo queda el hecho de que *hay*, *Il y a*, y este *hay* no es más que la ausencia de las cosas que se torna en presencia; el *hay* designa el campo de fuerzas del existir impersonal, anónimo, algo que no es ni sujeto ni sustantivo.

“El hecho de existir cuando ya no hay nada es un hecho anónimo: no hay nadie ni nada que albergue en sí esa existencia. Es impersonal como ‘llueve’ o ‘hace calor’.”²⁴ El existente en el puro hecho de existir, un existir que “no está nunca adherido a un *objeto que es*, y por ello lo denominamos anónimo.” De esto es ejemplo en insomnio, esa vigilia sin objeto, vigilia sin recurso al sueño, donde lo que está en juego no es un en sí, sino un “sin *sí mismo*”. Una eternidad, eso es el existir sin el existente, y la “eternidad no es sosiego, pues carece de sujeto que lo asuma.” En el existir sin existente ya no somos dueños de nada, es decir, estamos en pleno absurdo.”²⁵ No somos dueños ni de la posibilidad del suicidio en el cual quedaría la posibilidad de un sentido para la existencia, tal como lo muestra la tragedia: el poder de morir que aún conserva Julieta, la desesperación lúcida de Macbeth. Por esto, Lévinas deduce que la tragedia no es únicamente el triunfo del destino sobre la libertad, pues mediante la muerte el individuo se escapa al destino; más bien, Hamlet es el más allá de la tragedia.

Así pues, la hipóstasis en la cual el individuo lleva el existir como un atributo, se hace dueño del existir como de un atributo entre otros; ese dominio, supone un precio: la soledad del existente, soledad en medio de la cual la fijación del yo al sí mismo se le impone como una responsabilidad, como un precio: soy en soledad y no soy sin responsabilidad. La soledad se torna compañera inseparable del existencia cotidiana, atormentada por la materia (encadenamiento a sí mismo). “La vida cotidiana emana de nuestra soledad”, es la realización de esta y la tentativa de responder a su profunda infelicidad. Ahora, ¿cómo sobreponerse a la carga que supone en existente para el sí mismo? ¿Cómo superar su materialidad? Lévinas indica que ya la existencia cotidiana es una forma de liberarnos de la materialidad inicial mediante la cual se realiza el sujeto, la cotidianidad contiene un olvido del sí mismo.

²⁴ Emmanuel Lévinas, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993, p. 81

²⁵ *Ibid.*, pp.85-87

En el *hay* estamos pues en el puro absurdo, en ese campo de fuerzas del existir anónimo impersonal donde ya no somos dueños de nada, ni de la posibilidad de decidir la propia muerte. Creemos que es a ese *hay*, a ese campo impersonal, hacia donde un Soares reconduce su visión de lo cotidiano; no en vano él mismo surge en Pessoa cuando éste se halla en estados somnolientos: aparece allí, en el restaurante que frecuenta y donde se presenta a Pessoa como un existir anónimo, lanzado ahí, sin construir una existencia, sin construir siquiera una cotidianidad que le sea propia, pues aquella a la que asiste es la de los demás que deambulan de un lado para otro o que yacen inercialmente en los oficios de siempre; cotidianidad que indefectiblemente Soares observa de modo implacable y encuentra que son igualmente absurdas las edificaciones de la vida cotidiana en todas sus expresiones; observa como sustraído en el tiempo, en ese *hay* donde se halla desligado de todo objeto, en ese insomnio y en ese tedio marcados por la ausencia del sí mismo, por la sustracción del peso que supone el sí mismo; de ahí que la figura misma de Soares nos resulte –dentro de toda la mitología pessoana- la más evanescente.

Hay un pasaje del *Libro*, tardío por cierto, del 5 de junio de 1934, donde podemos leer algo que bien parece la clara expresión de un digno heredero de la visión del Maestro Schopenhauer, pero también, pareciera una fina anticipación de este *hay* levinasiano; dice Soares:

Me sosiego por fin. Todo cuanto ha sido vestigio y desperdicio se me borra del alma como si no hubiera sido nunca. Me quedo solo y tranquilo. La hora que ha pasado es como aquella en la que me convirtiese a una religión. Nada, sin embargo, me atrae hacia lo alto, aunque nada me ataría ya para abajo. Me siento libre, como si dejase de existir, conservando la conciencia de ello.

Me sosiego, sí, me sosiego. Una gran calma, suave como una inutilidad, desciende a mí, hasta el fondo de mi ser. Las páginas leídas, los deberes cumplidos, los pasos y los acasos del vivir: todo esto se me ha vuelto una gran penumbra, un halo apenas visible, que rodea a algo tranquilo que no sé lo que es. (...) Veo sin intención ni remedio. Asisto atento a ningún espectáculo. No siento alma, pero me sosiego. Las cosas exteriores, que están nítidas y paradas, aun las que se mueven, son para mí como para el Cristo sería el mundo, cuando desde la altura de todo, Satán le tentó. Son

nada y comprendo que el Cristo no se tentase. Son nada, y no comprendo cómo Satán, viejo de tanta ciencia, pensara que con eso tentaría. ¡Corre leve, vida que no se siente...! ¡Corre blanda, alma que no se conoce... ¡Corre inútil, corre sin razón, conciencia que no lo es de nada." Ve débil, ve lento, ve en torbellinos, ve hacia la sombra, "hijo del caos y de la Noche, recordando todavía, en algún rincón tuyo, que los Dioses vinieron después, y que los Dioses también pasan (fr. 476, pp. 362-63).

En suma, con estas reflexiones –que nos ayudan a esclarecer y ahondar en la especial fijación de Soares en la cotidianidad- accedemos a un verdadero ovillo donde se anudan cuestiones sutiles –y por ello bien importantes- y a las cuales concedemos especial atención en nuestro trabajo, pues algo se aprende en esta convivencia con el decir de un investigador obstinado de las cosas pequeñas, que a la postre no son tan pequeñas o que en su pequeñez albergan toda la grandeza. Se trata pues del anudamiento o deriva de lo cotidiano, hacia la soledad del existir, del absurdo de la existencia y el mundo hacia lo que hay de más extraño *-unheimlich-* en el lenguaje, hacia el sin sentido que socava el sentido y que a la vez lo motiva, lo causa, lo inspira, pues construimos sentidos finalmente como ensayos terapéuticos para el pozo de sin sentido y absurdo en el que yace nuestra existencia.

Así pues, retornando al modo como Soares se instala en la contemplación de lo cotidiano, descubrimos que su poética devela y reconduce esto cotidiano gris, monótono, invariable, plano, previsible –y de algún modo incuestionado por el común de los vivientes-, lo reconduce al más pleno absurdo levinasiano, al *hay*, al descampado donde nos somos dueños de nada. Tal vez esta reconducción de lo cotidiano al puro absurdo no supone una superación de la hipóstasis que plantea Lévinas, pero sí muestra la potencia destructiva de una poética de lo cotidiano implícita en el *Libro* de Soares, y en general, de una escritura –como la de Beckett, Musil, Pavesse, que como dijimos, hacen parte de la misma constelación-, donde lo cotidiano es examinado de modo implacable, mostrándonos en él lo más extraño, lo más absurdo, el insalvable sin sentido, ámbitos en los cuales se alimenta finalmente nuestra existencia; estos son nuestros horizontes, el resto es terapéutica, y cada cual se construye la suya a la

medida propia. No es en vano pues que una escritura del tedio profundo como la de Pessoa en el *Libro*, haga de lo cotidiano un pivote sobre el cual deposita o anuda algunas de sus páginas más devastadoras, sobre el cual edifica su tarea poético destructiva del sentido, de la moral de trabajo, de los ideales, del deber ser, de la fidelidad a la gramática.

En este sentido, Maurice Blanchot, en “Lo extraño y el extranjero”, considera que “lo más extraño coincide con la pura descripción sin presencia”, es decir, que lo más extraño está en el corazón del lenguaje, lo extraño es inherente a la vez que condición del hablar. Por eso señala dos niveles en la cuestión de lo ajeno, de lo extranjero.

- Uno, que pertenece al hombre que se siente extranjero en la tierra (antiguo tema religioso que será luego secularizado y que tendrá en el romanticismo el campo abierto); el “extranjero romántico es un soñador de otros mundos que piensa que ninguna parte conduce a alguna parte”, se siente siempre como en casa extraña.
- El otro nivel es el de la alineación, la del hombre que no se siente extranjero sino cómodamente instalado en la cotidianidad sin grandes sobresaltos, pero por eso mismo sin ser él mismo, convertido en nadie, en un hombre cualquiera; de él se dirá que está “ajeno, entregado a la alineación tranquilizadora”, vive como extranjero, en fin, se le juzga despectivamente.

Sin embargo, advierte Blanchot, “en la manera cotidiana de ser, en la charla sin profundidad, en la curiosidad que se interesa por todo y que no se fija en nada, en la nulidad vacía, vaga, atareada, allí donde me acerco lo más posible a la banalidad impersonal y a la ausencia anónima, siendo indiferentemente

cualquiera, es donde hago *la experiencia radical de la extrañeza* (en la misma medida en que se me escapa)."²⁶

Pero esa experiencia radical de la extrañeza se devela no tanto en la descripción fáctica que de ella podamos hacer cuanto en páginas de Beckett, en fragmentos de Soares, en largos pasajes del *Hombre sin atributos* de Musil. Son los poetas a quienes esa experiencia toma para sí y los torna sus emisarios. Con ellos se nos muestra que "lo más extraño coincide con la completa disolución de todo lo que es pretendidamente personal, con la presencia impersonal, la pura descripción sin presencia: entonces tenemos el mundo más extraño..."²⁷ Es decir que lo extraño acontece en lo impersonal, lo anónimo, en la ausencia del "sí mismo", - en lo que hemos visto, Levin llama el *hay-*, no está por tanto en el hombre que como el romántico se siente extranjero, sino en la "disipación de toda identidad, en la alteración de toda alteridad, en la disolución de toda extrañeza: es decir, ahí donde no hay nada más que la alteración, nada ajeno sino la alineación, y nada que no sea ese nada más."²⁸ Y el artista es el encargado de señalar en esa dirección.

Y palabras como alineación, alteración, dispersión, indican movimientos, por lo cual se aproximan a los verbos, pero carecen de sujeto; estamos pues ante

...nombres verbales neutros sin sujeto, sin complemento, que indican movimientos -formas de devenir- cuya fuerza negativa está en realizarse en aparentes afirmaciones, que sólo sirven para afirmar la inagotable negación (...) En la extrañeza no hay seres que se sientan extranjeros o un angustioso extranjero que se revele en ellos, hay algo así como un "campo de fuerza" anónimo: del ser que se afirma sustrayéndose, que aparece desapareciendo, del ser que no es nunca un ser ni una pura ausencia de ser... sino la neutralidad del ser o la neutralidad como ser.²⁹

²⁶ Maurice Blanchot, "Lo extraño y el extranjero", en: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 49, 2001, p. 84., e.s.n.

²⁷ *Ibid.*, pp.84-5

²⁸ *Ídem*

²⁹ *Ibid.*, pp. 85-6

Es el extranjero. Pero éste no es el desconocido que nos mira, tampoco es la mirada que sentimos sobre nosotros a pesar de que nadie nos mira, tampoco es la ausencia de mirada... “Lo extraño no es más que la experiencia de su cercanía, mientras que está como inmediatamente ahí en la banalidad que escapa. (...) El tiempo del extranjero es el reino de lo neutro.”³⁰

La literatura , como el pensamiento, “sólo es experiencia de sí misma y para sí misma”, no es reductible a psicología alguna, ni escenario de la lingüística, ni campo de donde extraer problemas o soluciones a problemas. Ella es experiencia de la extrañeza, de lo absolutamente otro, y no capta más que el movimiento de rechazo por el cual se constituye a sí misma fracasando y empezando cada vez; pues la literatura en cuanto que experiencia de lo extraño del lenguaje no es susceptible –como lo es el conocimiento- de ser acumulativa, ella se inaugura cada vez, ella nace y se despide en cada acto de escritura. La literatura da cuenta como ninguna otra experiencia de la radicalidad de la extrañeza inherente al hombre en su vivir día a día, es decir, a su lenguaje y al habla que lo vincula con otro.

“Los demás no existen”, esa es la conclusión a la que llega Soares que suele preocuparse por comprender cómo es que otra gente existe, y cómo es que hay cosas como almas y conciencias que no sean las de él, esto es del todo extraño. “Nadie, supongo, admite verdaderamente la existencia real de otra persona. Puede conceder que esa persona esté viva, que piense, que sienta como él; pero habrá siempre un elemento anónimo de diferencia, una desventaja materializada.” Bastaría un poco de honestidad consigo mismos para suscribir de algún modo esto que aquí se dice, pues, en efecto, existen:

...figuras de tiempos idos, imágenes espíritus en libros, que son para nosotros realidades mayores que esas indiferencias encarnadas que hablan con nosotros por encima de los mostradores, o nos miran por casualidad en los tranvías... Los demás no son para nosotros más que paisaje y, casi siempre, paisaje invisible de calle conocida. Tengo por más

³⁰ *Ídem.*

mías, con mayor parentesco e intimidad, ciertas figuras que están escritas en los libros, ciertas imágenes que he conocido en estampas, que muchas personas a las que llaman reales, que son de esa inutilidad metafísica llamada carne y hueso. (...) nadie presta la debida atención al hecho, parece que abstruso, de que los demás también son almas. (fr. 135, 26-01-1932, pp125-6)

Los demás no existen en cuanto un *otro* disponible, comprensible, cognoscible; por ejemplo, Soares se entera por casualidad que el dependiente de la tabaquería se había suicidado, pero todos le habían ignorado en vida, tanto quienes parecían conocerle por el obligado contacto cotidiano, como quienes no le conocían de nada. De ahí, sorprendido, la pregunta: ¿Tenía alma? Sí que la tenía como para que se matase. ¿Amores? ¿Angustias? Sin duda. Pero a mí, como al resto de la humanidad entera y anónima, sin embargo, del triste dependiente “nos queda solo el recuerdo de una sonrisa tonta por encima de la chaqueta de mezclilla, sucia y desigual en los hombros. Es cuanto me queda a mí, de quien tanto sintió que se mató de sentir porque, en fin, de otra cosa no debe matarse nadie...”

Decir que los demás no existen, en esta forma como lo dice Soares, es tal vez otro modo de decir que la relación con los otros y con las cosas es siempre transitiva: veo a otro, toco las cosas, pero ser *con* otro o *con* las cosas, raya con lo imposible. Por eso, toda relación humana es terrible, la más terrible por cuanto no la templa ninguna mediación: ni un dios, ni unos valores, ni la naturaleza, relación desnuda de religión, de mito, de razón: “una relación neutra o la misma neutralidad de la relación. (...) La relación que tengo con el otro no pasa por el ser (...) mi relación con el otro es irreductible a toda medida, así como excluye cualquier mediación o cualquier referencia a otra relación que pudiera englobarla.”³¹ Es decir, que mi relación con el otro es de distancia infinita, y sin embargo ese otro es siempre la presencia misma, pero la “presencia infinitamente otra”. De donde se sigue que “sólo el hombre me es absolutamente extraño”, sólo él es el desconocido, el otro, y en eso es *presencia*,

³¹ Maurice Blanchot, “Mantener la palabra”, en: *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 19... P. 111.

presencia que no se funda ni en el ser ni en el haber. Pero tal relación no se da más que mediante el mundo (el trabajo, el pan, unos valores, una verdades) esa es la ley, y por tanto, dicha relación será de lucha y violencia. Así, ligados a la negación sabemos hacer de ella una posibilidad, a la vez entonces que la negación es tan sólo parcial y limitada por la afirmación de lo que se realiza gracias a la negación misma: edificar mediante ruinas. Pero a esta altura de la cuestión, ha caído la muralla que separa, protege y permite comunicar, aquí, aparece el hombre como lo inaccesible inmediato: he aquí “el hombre que viene a su presencia, es decir, reducido a la pobreza de la presencia. Y digo que este encuentro (no fortuito sino de origen) es terrible, porque ahí no hay más medida, ni límite.” Allí me afirmo como poder, un poder que puede ir hasta la muerte. Es así como Eurídice es el otro en cuanto que extrema lejanía, es la condición de lo extraño, mientras que Orfeo, que deja de hablar para volverse atrás y ver, asiste a la experiencia terrible donde su mirada se convierte en la violencia que da muerte, que hace esfumarse a Eurídice. Por tanto, “el hombre frente al hombre no tiene más alternativa que hablar o matar”.³²

Hablar o matar, constituyen, a juicio de Blanchot, los modos de intimación con la presencia irreductible del otro; ese es el drama que también podemos rastrear desde Caín y Abel. En el afán de Caín por superar la incomprensible desigualdad del favor divino que detenta Abel, esgrime sobre éste la trascendencia del asesinato, queriendo así demostrarle que tiene el poder de dominar su dimensión de ser infinito y absolutamente exterior. Caín pretende arrebatarse la bendición de Abel, pero el poder de dar muerte falla, pues destruye la presencia indefensa del otro; no la alcanza, es lo que la muerte sin duda alguna “hace desaparecer radicalmente pero no aprehende.”... “El poder no tiene poder sobre la presencia”. La presencia es irreductible a la violencia, al poder de la muerte, es lo que por definición escapa, es lo que está en los límites mismo de la insignificancia: precede a toda significación, pero también es la

³²*Ibid*, p. 113.

fuente de significación, a la vez que carece de una consistencia en cuanto que sentido.

El habla no será posible entonces más que en ese *entre*, en ese intervalo entre el habla y la violencia radical. Tal como señala Blanchot, el habla es grave porque es tanto la presencia desnuda como lo que desnuda la presencia. Por tanto la relación del hombre que se pone en presencia del hombre es terrible porque conmina a la alternativa de hablar o matar, donde la una no es menos grave que la otra. En este caso, la expresión *frente a frente*, es doblemente engañosa, por un lado, porque no es el enfrentamiento de dos caras, “sino el acceso al hombre en su condición de extraño por el habla”; y por otro, porque en ese cara a cara lo grave del movimiento donde el hombre se presenta al hombre “es la no reciprocidad de relaciones: no estoy nunca frente a quien me hace frente... La desigualdad es irreductible.” El otro en cuanto que presencia que se vuelve hacia mí es la presencia de la separación, la que me aleja y me desvía, y estar frente al otro es estar, aclara Blanchot, “en la presencia abrupta, sin intermediario, de aquél que se pone en la vía hacia mí, en el acceso infinito del desvío.”³³ Estamos en el “frente a frente de la presencia desviada.” El habla afirma pues el abismo que hay entre el “yo” y el “otro”, y franquea lo infranqueable, pero sin abolirlo ni disminuirlo. Es decir, que no habría habla sin esa distancia, sin ese abismo, el habla misma recuerda esa separación. Lévinas dirá que el sentido de esa desigualdad es ética. Blanchot encuentra que esa palabra tiene sentidos derivados, por lo cual, el otro es siempre otro: “El Distante, el Extraño Extranjero. Mi relación con él es de imposibilidad, que escapa al poder. Y el habla es esta relación donde aquel que no puedo alcanzar se hace presencia en su verdad inaccesible y extraña.”³⁴ El habla será pues la relación sin medida común entre el otro y yo. Esta es la experiencia no dialéctica del habla. Esta es un habla que conserva en su irreductible diferencia la verdad extraña, la del Extraño Extranjero, que en su habla misma, es presencia de la condición de extraño.

³³ *Ibid.*, p. 115-6

El habla dice siempre distancia y diferencia infinitas. Hay que hablar, esa es pues nuestra responsabilidad en el duro lenguaje de la exigencia, hay que nombrar lo posible y responder a lo imposible, hay que mantener la palabra... Hablar consiste pues, en reducir lo otro a fin de alcanzar un habla mediadora, pero también en procurar mantener al otro como tal, en su irreducible diferencia, en su infinita condición de Extraño Extranjero.

Justamente en el anterior pasaje donde Soares habla de la dificultad o imposibilidad de aprehender con todas sus consecuencias la existencia de los demás, lo que está en juego es la barrera imposible de salvar para acceder a otro, por más que le concedamos que vive, siente, piensa, ya que siempre estará más allá de nuestros deficientes dispositivos para conocerlo, sentirlo, pensarlo; el *otro* siempre será como el dependiente de la tabaquería que se suicidó de tanto sentir y del cual sólo nos queda la risible imagen de su chaqueta ruinosa, o, como mucho, la calvicie que le amenazaba y que ahora, después de muerto ya no alcanzará.

3. La escritura como drama

Bernardo Soares es el obstinado testigo-escribiente de lo cotidiano absurdo, extraño, sin sentido. O también, para decirlo de otro modo, es el escribiente – tomado a su vez por una angustia calma, por un tedio que no le abandona-, de una ausencia sobre la cual el ir viviendo de los hombres hace como si discurriera. De allí que el *Libro* sea entonces la puesta en acto tanto del descentramiento y destitución del ya precario sujeto moderno como de la insuficiencia de la palabra ante el absurdo del mundo y de la existencia del ser humano, la insuficiencia de la palabra ante la indefinición de cotidianidad abismal y sin sentido. El descentramiento del sujeto e insubsistencia de la palabra son verdaderos ejes en torno a los cuales gira este *Libro* que se erige

³⁴ *Ibid.*, p. 116

pues como una oda al absurdo, que carece además principio y fin predeterminados, ensamblado póstumamente como si de un puzzle se tratara. Sí, este libro “interperso”³⁵ de imágenes rápidas, construido de modo indolente y siempre incompleto, guarda especiales vínculos con otros como el *Innombrable*, de Beckett, y como *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese, y también con mucho de *El hombre sin atributos*, de Musil. En estas formas de escritura se erige la visión de lo absurdo o el develamiento de la finalidad sin fin, la necesidad sin causa y la ilusión del devenir. Es decir, estos textos muestran cómo lo absurdo reclama del arte y la literatura la posibilidad de expresión, al arte le corresponde poner en escena lo absurdo del mundo y de la existencia.

Soares escribe su *Libro* como tejiendo mortajas “para amortajar mi tedio en los manteles de lino casto para los altares de mi silencio”. Es bello e inútil

...nada enseña, nada hace creer, nada hace sentir. Regato que corre hacia un abismo-ceniza que el viento esparce y ni fecunda ni es dañina, he puesto toda mi alma al hacerlo, pero no he pensado en él mientras lo hacía, sino sólo en mí, que soy triste, y en ti, que no eres nadie. Y porque este libro es triste yo lo amo; porque es inútil yo quiero darlo.” (fr. 3 del Apéndice, p.365)

Libro casual y meditado a la vez, conjugado poco a poco con palabras que no estorban, dice Soares, “la miseria de mi condición”. Él escribe con cuidado e indiferencia su literatura y sus asientos en el libro de contabilidad; todo cuanto escribe se limita a su calle de los Doradores, a ese espacio situado a distancia del vasto cielo estrellado, del enigma de muchas almas, de la noche del abismo desconocido, del llanto de no comprender nada... A tal distancia, “sobrevivo nulo en el fondo de cada expresión, como un polvo indisoluble en el fondo del vaso en el que sólo se ha bebido agua.” (fr. 338, p. 276).

El de Soares es el *Libro* del exilio del hombre moderno en un mundo que se torna cada vez más Tierra de nadie. Es el inventario de su experiencia del

³⁵ Interperso: Interior y disperso; neologismo inventado por Pessoa/Soares, que utiliza en

absurdo y de su percepción de la quiebra y de la caída del hombre, de un ser humano que había sido reducido a la condición de sujeto, el cual desde que irrumpen en escena se deja ver huérfano de la confianza ontológica que la conciencia empírica le confiere al lenguaje. Pero, ¿cómo hablar con palabras nacidas y creadas en el universo de la Caída de ese mundo intacto, anterior a la dilaceración de la conciencia? O mejor, ¿cómo fingir que se habita un mundo sin sentido cuando ya se entrevió la verdadera realidad? En ese punto, Pessoa se hace a otro modo del decir, donde se devela que el drama de la palabra “no comienza al nivel de la contradicción o del equívoco. El yace en el corazón del propio ‘hablar’, en ese limbo en que la palabra disputa al silencio el privilegio de nombrar lo que por ventura no tiene nombre.”³⁶

Dos expresiones de ese limbo, de esa disputa, lo constituyen dos fragmentos del *Libro del desasosiego* –“En la floresta de la enajenación” y “Marcha fúnebre para el rey Luis Segundo de Baviera”-, donde el lenguaje de Soares aparece como una “llama extática, brillando en medio de la casa, en el corazón del silencio. Silencio de la tierra anterior al hombre, silencio de la floresta, de las profundidades del mar y del cielo, silencio de este lado del hombre y silencio del alma semejante al de la montaña y de su opaca noche, silencio del espíritu y del hombre entero vencedor de la preocupación y de la agitación del mundo,” hasta “la muerte, silencio fuera del silencio.”³⁷ Es por esta vía que Pessoa da cuerpo y voz al abismo abierto, incommensurable y heterogéneo, que existe entre su rasgada experiencia de sí mismo vivida como sereno desasosiego irónico y la realidad.

Estamos pues ante el drama que significa tanto escribir como no escribir, el drama de la palabra que aunque no es un puerto ni un don asegurados; es al menos un puente inexistente pero funcional, y a él se debe Soares, desde allí emprende el camino paradójico de hablar de lo que permanece inaccesible.

distintos fragmentos del *Libro*.

³⁶ Eduardo Lourenço, “Kierkegaard e Pessoa ou a comunicação indireta,” en: *Fernando, rei de nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986, p. 135

Escribir es su condición para existir, para sentir, no hacerlo significa que apenas va “durando, en un estancamiento íntimo, entre la fisiología y la oficina.” Unos días sin escribir equivalen “varios siglos de renuncia insegura”, a un estancamiento cual lago en el desierto, entre paisajes que no existen.

Escribe Soares triste y solitario, y piensa si su voz, aparentemente tan poca cosa, no encarna la sustancia de millares de voces, el hambre de decirse de millares de vidas, la paciencia de millones de almas sumisas como la suya al sueño inútil y a la esperanza sin resquicios. La suya es una escritura-portavoz de las almas sumisas al destino, escritura marginal que bordea el peligro del estancamiento y la suspensión de sí misma, peligro que se redobla por cuanto no escribir es para Soares tanto como no existir. Él es un condenado a la escritura, es tomado por ella como cumpliendo un castigo, escribe aunque luego se quede “pasmado y desolado.”

En este sentido, escribir es perderse, es sucumbir a la enajenación más rotunda ante la cual su voluntad nada puede. Su escritura no es pues un producto de la aplicación de la voluntad, sino de la cesión de ésta: “Comienzo porque no tengo fuerza para pensar; acabo porque no tengo alma para suspender. Este libro es mi cobardía.” Es producto también de los diálogos consigo mismo, en los que le urge a veces la necesidad de hablar con alguien y entonces se dirige a la luz que planea sobre los tejados, al agitarse blando de los árboles, a los nombres de las casas... “¿Qué sería de mí, se pregunta Soares, si no escribiese lo que consigo escribir, por inferior a mí mismo que sea en ello?”

Soy un plebeyo de la aspiración, porque intento realizar; no oso el silencio como quien recela de un cuarto oscuro. (...) Para mí, escribir es despreciarme; pero no puedo dejar de escribir. Escribir es como la droga que me repugna y tomo, el vicio que desprecio y en el que vivo. (...) Escribir, sí, es perderme, pero todos se pierden, porque todo es pérdida. Pero yo me pierdo sin alegría, no como el río en la desembocadura para

³⁷*Ibid.*, p. 137

la que nació desconocido, sino como el lago formado en la playa por la marea alta y cuya agua nunca más regresa al mar.” (fr. 182, pp. 164-5)

El drama de Soares está en saber -antes de emprender la escritura y durante su ejecución- que toda obra será imperfecta y fracasada, aunque sea la mejor que se pueda hacer. Considera que cuanto hacemos, en la vida como el arte es copia imperfecta y emancipada de lo que pensamos hacer y del ideal de perfección, en lo que hacemos falla no sólo la regla de lo que debería ser, y de lo que creíamos que podía ser. Lo que hacemos desdice de la perfección interior y exterior, falla la regla de lo que debería ser y la regla de lo que creíamos que podía ser. Estamos huecos: “parias de la anticipación y de la promesa.” Con qué vigor de alma escribe cada página, con qué encantamiento irónico se cree poeta de su prosa, y todo para que hoy, al releer lo escrito: “veo destriparse a mis muñecos, salirseles la paja por los rotos, vaciarse sin haber sido...” (fr. 286, pp.237-8)

¿Por qué escribe entonces? Porque, aún sabiéndose predicador de la renuncia, no ha aprendido todavía a practicarla plenamente. “No he aprendido a abdicar de la tendencia al verso y la prosa.” Escribe como cumpliendo un castigo, y el mayor castigo es saber que cuanto escriba será enteramente fútil, fracasado e inseguro. Condenado y prisionero de una rara impotencia fecunda. Y la obra que de allí nace, existe en su pobreza, “como la planta mezquina en la maceta única de mi vecina tullida. Esta planta es su alegría, y a veces también la mía. Lo que escribo, y reconozco que es malo, puede también proporcionar unos momentos de distracción de algo peor a otro espíritu afligido o triste. Eso me basta, o no me basta, pero sirve de alguna manera, y así es toda la vida.” (fr. 285, p. 237) Escribir es vivir con vigor y encantamiento, sabiendo que la imperfección está a la espera en la obra misma, que de ella podemos hacer causa de un obrar inédito.

Si volvemos a la proximidad y diferencia entre Soares y el Baron de Teive debemos señalar justamente aquí como este último ante la imperfección de la

obra opta por una salida radical: la posibilidad de que el fuego destruyese sus papeles y manuscritos le aliviaba, pues,

...me simplificaría la vida. Antiguamente, la pérdida de mis manuscritos, de toda la obra fragmentaria pero cuidada de mi vida, me reducía a la locura; ya hoy la contemplo como un incidente casual de mi destino, no como un golpe mortal que aniquilase, por aniquilarle las manifestaciones, mi propia personalidad. Comencé entonces a comprender, finalmente, como cansa todo el esfuerzo continuo de la perfección inalcanzable, y comprendí a los grandes místicos y a los grandes ascetas, que reconocen en el alma la futilidad de la vida. *¿Qué había de mí en esos papeles escritos? Antes, yo diría "todo"; hoy diría, o "nada", o "poco", o una "cosa extraña". Me tornaba objetivo para mí mismo. Pero no podía distinguir si con eso me hallaba o me perdía.*³⁸

No le importa pues al Barón que sus papeles, donde otrora atesorara toda la expresión de su vida, ardieran; cree que una fuente secreta y suya se le ha secado en el alma. No de otro modo se explica que desee incluso la destrucción de su obra.

El Barón abdica tanto de la obra como de la vida, pero lo hace sin llanto. "Abdique sin lágrimas, sin piedad de sí mismo. Señor al menos de la fuerza de su abdicación. Despréciase sí, pero con dignidad."³⁹ La honra, la dignidad o el silencio son lo más propio del hombre; ni siquiera el placer ni el llanto asisten pues, a un vencido cuando se está en el último momento en este "regimiento instintivo de la vida" donde todos somos soldados. Vemos pues el contraste entre este Barón y Soares, quien no deriva en la desesperación ante la imposibilidad de la perfección de la obra, y más bien opta por la consagración a ese imposible, se inmola a la imperfectibilidad de la obra y la fragmentariedad de la misma, habita la hiancia insuperable entre la expresión y el ansia de expresar, entre la palabra y la urgencia de la palabra: "Cuán acá de lo que conseguimos queda el ansia de conseguir." Por eso su escritura y su estilo es un camino al margen de sistemas y normas, es un camino que sigue sólo el doble

³⁸ Barão de Teive, *A educação do estóico*, (Obras de Fernando Pessoa), Lisboa, Assirio y Alvim, 1999, pp45-6. e.s.n.

principio de, primero, decir lo que siente tal cual lo siente: confusamente si es confuso, claramente si es claro, oscuramente si es oscuro; y segundo, comprender que la gramática es un instrumento y no una ley: que obedezca a ella “quien no sabe pensar lo que siente”. Por ello considera las leyes para la asociación de ideas y para todas las operaciones del espíritu, como un *insulto a nuestra indisciplina nativa*. Y no es en vano que así lo considere, puesto que de esa indisciplina, de ese *no* al método, nacen tanto este *Libro* como la diáspora poética, heteronímica, que se desarrolla paralelamente a él.

Así como de su inutilidad le viene al arte su belleza, así la vida es tocada por la fealdad cuando se pretende reducirla a fines y propósitos, a proyectos e intenciones. Por ello escribe Pessoa, para reconocer la imperfección en lo escrito, para seguir siendo el defensor que es de la imperfección, la inutilidad, lo absurdo y lo fútil a través de lo cual la vida acontece. Escribe también para transmitir algo de las impresiones donde la vida se muestra abierta y absolutamente irreal en su realidad directa: los campos, las ciudades, las ideas, son cosas absolutamente ficticias, hijas de nuestra compleja sensación de nosotros mismos. Escribe entonces porque la vida vale por el decir, en ello está su valor: el decir es el de la vida, pero también es la gallardía, la hidalguía de estar vivo, en ello va el esfuerzo de la escritura. No en vano pues encuentra en la literatura “que es el arte casada con el pensamiento, y la realización sin mácula de la realidad”- el fin hacia el cual debería tender todo esfuerzo humano, “si fuese verdaderamente humano, y no una superfluidad de lo animal. Creo que decir una cosa es conservarle la virtud y quitarle el terror. (...) Moverse es vivir, decirse es sobrevivir. No hay nada real en la vida que no lo sea porque se ha descrito bien.” (fr. 475, p. 361)

A través de Soares, constatamos la enorme inquietud de Pessoa por el decir, por el bien decir, ¡cómo ser un puro decir! Esta inquietud compromete incluso la salud, más aún, “la mayoría de la gente se enferma de no saber decir lo que ve o

³⁹ *Ibid.*, p. 52

lo que piensa.” Por ejemplo, ¿cómo definir con palabras una espiral? Para Soares es una cosa bien difícil; dicen algunos que es preciso dibujar en el aire, “con la mano sin literatura, el gesto, ascendentemente enrollado en orden, con esa figura abstracta de los muelles o de ciertas escaleras...” Y, como decir es renovar, así no olvidaremos que una espiral es “un círculo que sube sin conseguir cerrarse nunca.” O mejor aún, es “un círculo virtual que se desdobra subiendo sin realizarse nunca.” Pero esto es todavía abstracto, difícil de ver, no logra revelarse plenamente a nuestros ojos, por lo cual diremos, a fin de ser más claros: “una espiral es una serpiente sin serpiente enroscada verticalmente en ninguna cosa.” De donde podemos deducir que “*Toda la literatura consiste en un esfuerzo por tornar real a la vida.(...) ¡Decir! ¡Saber decir! ¡Saber existir por medio de la voz escrita y la imagen intelectual! Todo eso es cuanto la vida vale, lo demás, es hombres y mujeres, amores supuestos, vanidades falsas (...)* (fr. 471, 359-60).

La vida vale por el decir, por el decir en cuanto que apertura que no cesa, como una espiral que se abre sin detenerse y que quizá por el mismo movimiento que le es inherente se muestra siempre esquiva a la hora de ser definida. Y esta misma imagen de la espiral nos viene bien para pensar la constitución del mismo *Libro* de Soares, el cual construye un abrirse que no cesa, sin principio ni fin. Libro-espiral donde, para decirlo con Heidegger, también sucede que “las letras muestran los sonidos. Los sonidos muestran los padecimientos en el alma y los padecimientos muestran las cosas que alcanzan y consternan (*be-treffen*) al alma.”⁴⁰ Libro-espiral que asciende y desciende impregnándose de lo in-hablado, de lo que por sí mismo requiere ser mostrado –no explicado– pues permanece retenido en lo no dicho, sustraído al habla, dado que su condición propia es la del secreto, lo oculto en la profundidad virtual de la espiral que es el ser humano mismo, lo no traducible en palabras.

⁴⁰ Martin Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1987, p. 221

A este dejar-se-decir, a este escuchar lo que co-habla desde su reserva, es a lo que Heidegger denomina como la experiencia del Mostrar del Decir, que tiene su origen en aquello familiar-desconocido, en aquello que más remueve y conmueve de todo mostrar del Decir y que es en último término el hacer-propio, la apropiación (*Ereignen*). Pero este “advenimiento apropiador percibido en el Mostrar del Decir, no se deja representar ni como evento ni como suceso, sino que sólo se puede hacer su experiencia en el Mostrar del Decir, entendido como lo que consciente.” Y aunque este advenimiento apropiador es lo más inaparente de lo inaparente, lo más simple de lo simple, lo más próximo de lo próximo y lo más lejano de lo lejano, es no obstante en él, en donde la condición mortal del hombre tiene siempre su morada. Tal advenimiento “es *la ley*, en la medida en que congrega a los mortales a la apropiación de su ser propio y los retiene en él.”⁴¹

Por tanto, el *No saber Decir*, el no conocer el despliegue del habla, no será pues una carencia sino el “privilegio por el cual estamos favorecidos con un ámbito insigne: aquel en el cual nosotros, los puestos en uso y los necesitados para el hablar del habla, moramos en tanto que mortales. El Decir, su peculiaridad, no se deja capturar en ningún enunciado. Exige de nosotros que alcancemos por el silencio la puesta-en-camino apropiadora en el despliegue del habla, sin hablar del silencio.”⁴² La enfermedad del no saber decir inherente al hombre es, paradójicamente, la fuente del decir y del lenguaje, fuente de la escritura al infinito, siempre fragmentaria e inconclusa, abierta al silencio como posibilidad.

* * *

Vemos pues como esta reconducción de lo cotidiano a lo absurdo, a lo extraño, a lo cual pertenece en último término, compromete (y determina) también de modo insalvable el vínculo de Soares con la escritura, relación intransitiva como

⁴¹ *Ibid.*, pp. 233-5

⁴² *Ibid.*, p. 241. Y el silencio (*Schweigen*), lo había dicho antes Heidegger, “corresponde a la inaudible llamada de la calma (*Stille*) del decir apropiador.” *Ibid.* P. 236-7

puede ser la relación del existente con el existir, tal como lo señalaba Lévinas. Bernardo Soares es la prosa que escribe, es el plebeyo de la inspiración que no duda en reconocer que,

...escribir es despreciarme pero no puedo dejar de escribir. Escribir es como la droga que me repugna y tomo, el vicio que desprecio y en el que vivo. Hay venenos necesarios, y los hay sutilísimos, compuestos de ingredientes del alma (...) Escribir, sí, es perderme, pero todos se pierden, porque todo es pérdida. Pero yo me pierdo sin alegría, no como el río en la desembocadura para la que nació desconocido, sino como el lago formado en la playa por la marea alta y cuya agua nunca más regresa al mar. (fr. 182, pp.164-5)

Pero Soares no escribe para publicar ni siquiera para hacer arte. Escribe porque es el refinamiento de lo que él denomina “mi cultivo de estados de alma”, es decir, su tendencia sensacionista según la cual a cada sensación ha de corresponder un alma. Por tanto, la escritura en la que se pierde Soares es un modo de procurar un alma para cada sensación, por lo cual no será extraño que, además de que la escritura le resulta una droga que le repugna sin dejar por ello de tomarla, le gusta además decir, “me gusta palabrear. Las palabras son para mí cuerpos tocables, sirenas visibles, sensualidades incorporadas. (...) muchas veces, escribo sin querer pensar, en un devaneo exterior, dejando que las palabras me hagan fiestas, niño pequeño en su regazo. (...) Mi patria es la lengua portuguesa.” (fr. 12, pp. 38-9) Las palabras son realidades sensibles de pleno derecho, o “seres de sensación” para decirlo con Deleuze y Guattari.⁴³

En este sentido, el *Libro del desasosiego* desnuda la relación de esa instancia difusa llamada autor con el acto de la escritura que se revela aquí por momentos en su dimensión más dramática, angustiosa e irremisiblemente desestructurante del autor mismo y de toda confianza en el gran relato, y por tanto, desestructurante del sentido. Vemos que vivir para dicha instancia – llámese Pessoa o Soares- equivale a escribir, de ahí que los periodos que transcurren sin escribir no son sentidos como vividos propiamente sino como

⁴³ Ver: Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Precepto, afecto y concepto”, en: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1997

un intervalo en el que “voy durando, entre la oficina y la fisiología, en un estancamiento íntimo de pensar y sentir. Esto, desgraciadamente, no me descansa: en la putrefacción también hay fermentación. Hace mucho tiempo que no sólo no escribo, sino que ni siquiera existo.” (fr. 180, pp.162-3) Más claro no se puede referir el carácter intransitivo de la existencia en cuanto escritura.

Sin conocerlo, Maurice Blanchot al interesarse por la relación angustia-escritura, parece caracterizar la obra de Pessoa y en particular este *Libro*, pues constata que,

...a veces, el escritor aparece como si la angustia fuese inherente a su función, incluso como si el hecho de escribir profundizara la angustia hasta el punto de unirla más a él que a cualquier otro tipo de hombre. Llega un momento en que el literato que escribe por fidelidad a las palabras lo hace por fidelidad a la angustia: es escritor porque esta ansiedad fundamental se ha revelado en él, y al mismo tiempo le ha sido revelada en tanto que escritor. Hasta el punto de que *la angustia parece existir en el mundo sólo a causa de que hay hombres que han llevado el arte de los signos hasta el lenguaje*, y el cuidado del lenguaje hasta la escritura, que exige una voluntad particular, una conciencia reflexiva, el uso restringido de las capacidades discursivas.⁴⁴

De modo que la escritura literaria irrumpe muchas veces como un modo de fidelidad a la angustia, y ésta encuentra a su vez en la escritura la vía más expedita para devenir. Es decir que la angustia, en cuanto que tonalidad afectiva en la que uno se siente desazonado, no se realiza o no subsiste más que en la escritura. El escritor representa la paradoja de la angustia, pues ésta “pone en cuestión todas las realidades de la razón, sus métodos, sus posibilidades, sus fines y, sin embargo le impone el estar ahí.” Más aún, el extremo de la angustia como señal es que “el escritor no tiene nada que decir.” Pero no se trata aquí del arribo a un punto de esterilidad donde se aniquila el escritor; de lo que se trata es que “justamente por abundancia y acierto de las imágenes, por el caudal de bellezas literarias, como el escritor se ve en la situación de *esperar el vacío*, que será, en el arte, la respuesta a la angustia que ocupa su vida.” Por tanto, si el

⁴⁴ Maurice Blanchot, *Falsos pasos*, Valencia, Pre-textos, 1977, p. 10., e.s.n.

escritor llega al punto en que no tiene nada que decir, no es por falta de medios, sino porque “todo lo que puede decir está a disposición de esa nada que la angustia le presenta como su objeto característico entre los objetos en los que se encarna momentáneamente.”⁴⁵

Hacia esa nada, hacia ese vacío o ausencia, se remontan todas las potencias literarias. De hecho, toda escritura debe funcionar en la ausencia radical, absoluta de destinatario, debe ser reiterable más allá de la muerte del destinatario, debe ser legible más allá de la disrupción de la autoridad del código y la destrucción de todo contexto en cuanto que protocolo del texto. Es decir, si las potencias de la escritura se remontan hacia la ausencia, es porque desde que nace está escindida de la conciencia y huérfana de toda asistencia del Padre-Sentido. Y esto es válido no sólo para la escritura, lo es también para todo tipo de lenguaje, incluso, “para todo el campo de lo que la filosofía llamaría la experiencia, incluso la experiencia del ser: la llamada *presencia*”.⁴⁶ Es decir que al hombre le pertenece la imposibilidad de poseerse y el espanto correlativo a esta vivencia de no-identidad. O, en otras palabras, la alteridad es constitutiva de la identidad, impide la unidad de la identidad. Es decir que toda marca –oral o escrita– es “la permanencia-no presente de una marca diferencial separada de su pretendida “producción” u “origen”.⁴⁷ Entonces, la ausencia, hacia la cual se remonta la escritura es también indeterminación del contexto, puesto que la intención conciente –que sería el foco determinante del contexto– nunca está totalmente presente ni es actualmente transparente a sí misma y a los otros. Por tanto, la escritura, la comunicación –de la cual duda Derrida, y concede casi de mala gana que exista conservando estratégicamente el término– “no es el medio de transporte del sentido, el intercambio de las intenciones y del querer-decir, el discurso y la *comunicación* de las conciencias.” Pero con esto no asistimos al final de la escritura con lo que se restauraría la inmediatez de las

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10-11, e.s.n.

⁴⁶ Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, en: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 358.

⁴⁷ *Ibid.*, p.359

relaciones sociales –como lo sueña Mac Luhan- sino a un acontecimiento aún más radical y de mayores implicaciones: “Al despliegue histórico cada vez más poderoso de una escritura general de la cual el sistema del habla, de la conciencia, del sentido, de la presencia, de la verdad, etc., no sería sino un efecto, y como tal debe ser analizado. Este es el efecto puesto en tela de juicio que yo he llamado en otra parte logocentrismo.”⁴⁸

Justamente la escritura de Fernando Pessoa constituye –bajo la expresión del heteronimismo y de la fragmentariedad- un modo singular de esa “escritura general” desplegada en el espacio de la ausencia –si no es un contrasentido hablar de espacio de la ausencia, claro está-, del sentido, de la verdad, de la presencia; Pessoa –y la literatura que por sí mismo constituye- es tal vez uno de los cuestionamientos más severos del logocentrismo. De esto es expresión la heteronimia en la que Pessoa mismo se multiplica en una diáspora de otros irreductibles entre sí e irreductibles a él mismo; cada uno de los *otros* constituye una ausencia de referente. La heteronimia da lugar a una fractura del Sentido y al correspondiente despliegue de modos inéditos del decir, a la proliferación entonces de diversos modos de subjetivación evadidos, despedidos del autor, o mejor, el surgimiento de estos modos poéticos de subjetivación tienen a su vez un efecto destructor sobre la instancia del autor. Diremos que el autor Fernando Pessoa se atomiza en el fenómeno heteronímico, padece una suerte de inmolación y de expulsión hacia las regiones del silencio, sufre una especie de vaciamiento: allí donde los *otros* poetizan, él se silencia irremediabilmente. Además de este silenciamiento, lo que está en juego también es la constatación o la puesta en obra poéticamente de la imposibilidad de poseerse; siempre somos otros para nosotros mismos, la alteridad socava la identidad, Pessoa lo sabe y lo lleva hasta las últimas consecuencias, en ello se consume...

De igual modo, la fragmentariedad del *Libro* de Soares –ese personaje a mitad de camino entre la heteronimia y la tenue máscara de Pessoa- es expresión de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 371

la puesta en cuestión del logocentrismo. Este *Libro* irrumpe en la constelación Pessoa como un factor de inquietud, de desasosiego semántico y hermenéutico que siempre estará presente. No queremos decir que este *Libro* disminuya la importancia al *drama em gente* o mitología heteronímica, sino que introduce elementos para re-leer y re-pensar dicho universo literario. El fragmento se revela como la única forma posible por cuanto es un *Libro* de migajas, de restos, de escombros de sentido. Lo que se retira de la esfera del sentido aparece como excedente.⁴⁹ En este libro de migajas, Pessoa/Soares reconoce “su incapacidad de dar forma a un *texto* cerrado sobre sí mismo, y símbolo más precioso todavía de su certeza de no cerramiento de todos los textos”. Sin embargo, más allá de su “narratividad truncada, de sus espacios de ausencia, de su inorganicidad expresiva, ofrece al lector un texto paradójicamente continuo y saturado.”⁵⁰ Entonces, lo que el *Libro* revela es que la heteronimia es en sí una “exasperación espectacular, pero en sí misma superficial, de un heteronimismo más profundo”, del cual Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis, no son una traducción mítica sino “la expresión interior y orgánicamente inestable”. Los textos-diferencia que justifican la mitología heteronímica se oponen al texto-de-las-diferencias llamado *Libro del desasosiego*; éste nos deja claro que bajo la heteronimia expresa, resiste y persiste –como bien sugiere Lourenço– una heteronimia todavía más radical: “la del sujeto y su escritura, salvadora e impotente al mismo tiempo.”

Este *Libro* crea un desfase entre la mirada de Pessoa –para quien éste “se niega a ser, salvo como práctica alegoría del Tonel de las Danaides–, y la nuestra, que lo contempla y recorre en su acumulación descentrada, pero textualmente concentrada y, por así decir, *consistente*.” Es de algún modo una poética del yo en cuanto que “ausencia radical de sí mismo y del mundo.” Aunque ya desde “Oda marítima” de Álvaro de Campos se señala hacia el “yo como ausencia

⁴⁹ Véase al respecto: Eduardo Prado Coelho, “Pessoa: lógica do desassossego”, *Mecânica dos fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da moeda, 1984.

⁵⁰ Eduardo Lourenço, “O *Livro do desassossego*, livro suicida?”, *Fernando, Rey de nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da moeda, 1986, p. 84. Este autor muestra en qué sentido el *Libro* de Soares es “revulsivo y subversivo de la restante textualidad pessoana, y por serlo, y de la forma como lo es, texto suicida por excelencia.” (p. 89)

ontológica” y de la “ausencia ontológica del yo”, será en este *Libro* donde tendremos una versión diferente de ese modo de ausencia: la versión en *prosa*, “prosa motivada por una vivencia de lo cotidiano más banal y gris, que, por serlo, es en general invisible a los grandes del mundo escrito, pero sensible a los Bernardos Soares que tan poco o nada existen, aunque hagan de esa nada y de la atención casi perversa con que la contemplan e interrogan –o se dejan interrogar por ella- una aventura en los límites de lo decible y de lo pensable.”⁵¹

Para Eduardo Lourenço el *Libro del desasosiego* (y también el *Fausto; Tragedia subjetiva*, escrita entre 1907 y 1933), bajo formas en apariencia inconciliables traduce “un único pensamiento de Pessoa: *entre nosotros y la realidad no hay nexo ninguno, a no ser el de la ausencia* que en vano intentamos rellenar imaginando que existe un yo, un mundo o un Dios.”⁵² Este es pues el pensamiento que asiste la poética de Pessoa: la ausencia como modo de relación del hombre con la realidad. Lo que Soares denomina el intervalo, distanciamiento o intersticios entre las cosas, entre el hombre y la vida, entre nada y nada en la cual deambula este Soares devenido cosa, sombra... El intervalo, tema en todo caso tan recurrente en el *Libro*, es otro modo de aproximarse o indicar lo propio de esa ausencia en cuanto que modo de relación con la realidad. No es extraño entonces que la escritura del *Libro* mismo sea en sí misma experiencia de esa ausencia: la ausencia de referente, la ausencia en cuanto que forma de relación con la realidad, la ausencia como *marca* ineludible.⁵³

⁵¹ *Ibid.*, p. 86. No olvidemos que Soares prefiere la prosa al verso, encuentra en ella la musicalidad y la poesía, la prosa “engloba todo el arte”. Véase *L. D.* frg. 10)

⁵² Eduardo Lourenço, *O lugar do anjo. Ensaios pessoanos*, Lisboa, Gradiva, 2004, p. 67. e.s.n.

⁵³ Sobre esta cuestión de la ausencia en cuanto que modo de relación con el mundo, con la realidad, encontramos tesis muy sugerentes y complementarias en el texto de Pierre Fédida, *L’Absenae* (París, Éditions Gallimard, 1978), donde el autor se interroga si acaso la ausencia –de la cual halla expresiones puntuales en el duelo, la melancolía y la depresión- “y la negatividad que ella comporta pueden recibir del pensamiento y de sus construcciones teóricas un contenido de representación. [La ausencia y su negatividad] es innombrable, sin contenido de objeto para o por el pensamiento, sin tiempo ni lugar”. Es decir, esta perspectiva abierta por Fédida pone seriamente en cuestión aquella tentación de “asignar enseguida a la ausencia el contenido primordial –invocado como primitivo o originario- de la separación del objeto materno.” (Fédida, p. 11)

4. La escritura de lo neutro

Neutro sería el acto literario que no es ni de afirmación ni de negación y que (en un primer momento) libera el sentido como fantasma, obsesión, simulacro de sentido, como si lo propio de la literatura, fuese ser espectral...

Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*

La ausencia como forma de relación con el mundo –es decir de no relación-, la ausencia como marca, el intervalo entre nada y nada, lo absurdo cotidiano, la monotonía del ir viviendo el día a día, e incluso la misma constelación afectiva que veíamos en la primera parte de nuestro trabajo y de la cual participan como variación tanto el desasosiego soariano como la in-diferencia de nuestro Bartleby... todos estos elementos o modos de experiencia tienen algo en común: una cierta tonalidad neutra. Y sabemos que lo neutro (del lat. *Néuter*), según reza el diccionario, indica la no posesión de caracteres que entre sí se opondrían; alude a una cierta ausencia de atributos definidos, a la no pertenencia a las categorías de género y número, a un tono o color inclasificable dentro de espectro cromático, tal como el beige, el gris, el ocre, el pardo. Políticamente supondría el no tomar partido. Afectivamente, implica una disposición desapasionada, gris, imparcial e indiferente. Gramaticalmente, supone tanto intransitividad, como lo relativo al uso del artículo indefinido “lo”, al pronombre “ello”, a los demostrativos –“esto”, “eso”, “aquello”-, al dativo pronominal “le”. No en vano lo desconocido-excluido lo pensamos en neutro, así, por ejemplo, decimos con Freud: “lo” inconsciente, el “ello”, y, también, para aludir al fantasma en torno al cual se ordena toda una sintomatología tenemos expresiones neutras como aquella muy famosa en la clínica freudiana: “pegan a un niño”... Cuando decimos neutro, decimos pues indeterminación, indefinición, indiferencia, ausencia de atributos; zona claroscuro o crepuscular donde ni la Verdad ni el Sentido podrían asegurarse un lugar, donde no prosperan ni los ideales ni las grandes ilusiones, donde la acción, el trabajo y el esfuerzo no ejercen un especial poder de atracción como mecanismos para reivindicar que sí existe un sentido para el mundo y la existencia.

Tal como se ha visto, el Libro de Soares –quien a su vez es el ser más neutro⁵⁴ de todos en el universo pessoano y que curiosamente aparece justo cuando Pessoa está somnoliento, cuando están en suspenso sus facultades de raciocinio y afectividad-, tiene la marca -también ineludible- de lo neutro, y la tiene de diversas formas que terminan por corresponderse en entre sí: lo neutro del calmo desasosiego que no llega nunca a ser franca desesperación; lo neutro de la cotidianidad que transcurre lenta y monótona, siempre en un mismo tono indefinido, parduzco, del cual se impregnan todos los espacios por donde Soares se desplaza, a saber, la oficina del patrón Vasques donde escribe cartas comerciales; el cuarto de alquiler donde escasamente duerme y como tampoco lee pues entonces escribe como un poseso o deja de existir cuando no puede escribir; la calle de los Doradores a la cual pertenecerá siempre y en la que descubre el universo entero, la atmósfera y el clima, las horas de tedio infinito que parecen desparramarse olvidándose de transcurrir, las horas de insomnio voraz, y los días de magno cansancio. Pero también, y esto es lo que más nos interesa en este punto, lo neutro de su escritura. O, en otras palabras, lo neutro de su desasosiego y de su cotidianidad que inevitablemente se convierten en escritura: lo neutro que se inscribe. Esto se constata también a través de casi todo el texto, éste mismo es lo neutro, pero hay un pasaje de especial relevancia al respecto; allí, Soares nos dice:

Releo en una de estas somnolencias sin sueño, en que nos entretenemos inteligentemente sin la inteligencia, algunas de las páginas que formarán, todas juntas, *mi libro de impresiones sin nexos*. Y de ellas me sube, como un

⁵⁴ No son gratuitas a este respecto expresiones tan reiteradas donde Soares se reconoce como interludio, *intermezzo*, siempre entre lo que no ha sido y lo que no será, en una eterna bifurcación de caminos donde no opta por ninguno quedándose haciendo de la bifurcación su espacio; preguntándose por qué si acaso los dioses, los hombres y el mundo no son un sueño soñado por alguien; aceptando que de tanto andar con sombras o entres sombras ha devenido él también una sombra más; hablando de un “Viaje nunca hecho” en el cual, sin asegurar que haya viajado, viaja en el tiempo, pero por detrás del tiempo, por fuera del tiempo que se mide con reloj: “fue del otro lado del tiempo por donde yo viajé”, por donde el tiempo transcurre sin que se le pueda medir”, y me “preguntáis qué sentido tienen estas frases... Nunca erráis así. Despedidos del error de preguntar el sentido a las cosas y a las palabras. Nada tiene un sentido. Partí por el crepúsculo.” (fr.30 del Apéndice, “Viaje nunca hecho”, pp. 393-4, e.s.n.)

olor de cosa conocida, una *impresión desierta de monotonía*. Siento que incluso al decir que soy siempre diferente, he dicho siempre lo mismo; que soy más análogo a mí mismo que lo que quería confesar; que, a fin de cuentas no he tenido la alegría de ganar ni la emoción de perder. (...) *Todo cuanto he escrito es pardo*⁵⁵. Se diría que mi vida, incluso la mental, es un día de lluvia lenta, en que todo es desacontecimiento y penumbra, privilegio vacío y razón olvidada.(...) Y pregunto a lo que queda de consciente en esta serie confusa de intervalos entre cosas que no existen, de qué me ha servido llenar tantas páginas de frases en las que he creído como mías, de emociones que he sentido como pensadas (...) *Pregunto a lo que queda de mí a qué vienen estas páginas inútiles*, consagradas a la basura y al extravío, perdidas antes de ser entre los papeles rotos del Destino. *Pregunto y prosigo (...) Y mañana volveré a escribir.*" (fr. 260, pp. 217-18. e.s.n.)

"Todo cuanto he escrito es pardo", es decir, neutro, como su vida, sus días, su somnolencia sin sueño. Que lo escrito sea pardo, que las páginas sean inútiles, consagradas a la basura, portadoras de impresiones sin nexo, y que sin embargo siga escribiendo, no deja de ser una actitud que raya con el absurdo o en la que se recoge mucho del absurdo absoluto de la existencia y del mundo, de la ausencia de sentido. Si pese a preguntárselo, mañana volverá a escribir, es quizá porque esa zona de indeterminación requiere ser dicha, aunque en esa empresa naufrague el escritor –pues así lo dice: "he naufragado sin tormenta en un mar en el que se puede estar de pie" (*Ídem*)-. La palabra de lo neutro parece estar insuflada de la aspiración que busca *conquistar* para nuestro indigente lenguaje lo imprevisto y la indeterminación con la que aparece el devenir, y en la cual devenimos también. La palabra y el pensamiento de lo neutro renuncian a las seguridades del sentido prefabricado en aras del peligro que comporta perderse en la metamorfosis, en lo informe, en lo inacabado que tampoco acaba de comenzar y sobre lo cual el escritor vuelve una y otra vez a veces pobre y monótonamente, a veces extraordinariamente enriquecido. A ese reino de la indecisión y el recomienzo pertenece el escritor: el "escritor pertenece a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen, y no a su objeto,

⁵⁵ En portugués, *pardo* es un tono entre blanco y negro, o sea grisáceo oscuro, como las nubes que amenazan lluvia. En castellano, aunque también se aplica a las nubes oscuras, se dice de otro lado que el pardo es un color neutro resultante de la mezcla de rojo, negro y algo de amarillo o naranja, como el leopardo, o como todos los gatos en la oscuridad...

a lo que hace que las propias palabras se puedan tornar imágenes, apariencias, y no signos, valores, poderes de verdad.”⁵⁶

Soares/Pessoa es con todo derecho uno de esos escritores que transita por la penumbra, por esa zona de lo indefinido donde el sentido se fatiga, donde padece del cansancio de estar siendo, donde la vida no tiene dentro –tal como lo dice en la “Floresta de la enajenación”–, donde escribir es tanto como perderse, escribir es dar un paso atrás situándose así en el antes, en el justo momento antes del mundo humano, es decir, del mundo del sentido; un paso atrás hacia el espacio neutro nunca escrito pero que sin embargo pugna por escribirse; un paso atrás cerca del “neutro artesanato de la vida”, un paso atrás hacia la *parte cosa de la gente*.⁵⁷ El escribir, como un paulatino salir o tirar de sí, como quien se libera de la propia piel –al estilo de las serpientes–, de los atributos. Procedimiento este último muy similar a la forma como Bernardo Soares *sale*⁵⁸ o aparece en Fernando Pessoa: cuando éste se encuentra cansado o somnoliento, como una mutilación suya, como un resto o residuo tras un proceso de vaciamiento o sustracción o neutralización de la afectividad y el raciocinio.

⁵⁶ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 14.

⁵⁷ La expresión es de la escritora brasileña Clarice Lispector, que también podría considerarse partícipe de esta constelación literaria del siglo XX, de derrumbe del sentido y apelación a lo neutro. La expresión es de la novela *La pasión según G.H.*

⁵⁸ Sobre el modo como los heterónimos nacen o salen de Fernando Pessoa existe una valiosísima carta escrita a Adolfo Casais Monteiro el 13 de enero de 1935 donde le narra la génesis de sus heterónimos literarios, la cual se inscribe en “esta tendencia a crear en torno a mí otro mundo, igual que éste pero con otras gentes”, tendencia en la que registra varias fases desde la infancia hasta la madurez. Allí dice: el 8 de marzo de 1914, “me acerqué a una cómoda alta, y cogiendo papel, empecé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas de un tirón, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiría definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca podré tener otro así. Comencé con un título: *El guardador de rebaños* y lo que siguió fue la aparición en mí de alguien a quien di el nombre de Alberto Caeiro. Discúlpeme lo absurdo de la frase: apareció en mí mi maestro.” Aparecido el maestro se ve casi en la obligación de descubrirle unos discípulos y así se moldean Ricardo Reis –que ya había “nacido” dos años antes– y Álvaro de Campos, que surge con la Oda triunfal que también sale de un tirón: “la oda con ese nombre y el hombre con el nombre que tiene.” Así pues, Pessoa ve nacer en él toda una “coterie inexistente. Fijé todo aquello en moldes de realidad. Gradué las influencias, conocí las amistades, oí, dentro de mí las discusiones y las diferencias de criterios, y en todo eso me parece que fui yo, creador de todo, lo que menos hubo allí. Parece que todo sucedió independientemente de mí (...) yo nada tengo que ver en el asunto.” Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie*, “Apéndice I: dos cartas a Adolfo Casais Monteiro, por Fernando Pessoa”, Barcelona, Círculo de Lectores Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 579-80. e.s.n.

Acerca de este paso atrás hacia lo neutro en la escritura de Soares, podemos decir con Eduardo Prado Coelho, que el *Libro* de Soares es como “una exploración meticulosa y obstinada de todos los estados del espíritu que funcionan como *un paso atrás* en relación a la evidencia habitable del mundo.”⁵⁹ Y esos estados que funcionan como un paso atrás se congregan en torno a la vivencia del desasosiego, del tedio; entre ellos aparece el insomnio, el estancamiento, el intervalo, el sueño, la frecuente suspensión de la voluntad, del pensamiento y la emoción. Estados en los que se revela que lo real en cuanto que imposible es pre-humano, antecede el mundo humano del sentido, el mundo humano obscuramente obvio del trabajo y las ocupaciones donde el hombre actúa como cumpliendo una misión, convencido de que existe un sentido predeterminado, evidente, incuestionable para cada uno de sus actos. Por eso, lo que se sustrae o retira del ámbito del sentido “aparece como *excedente*”, y en ese mundo venido a menos de sentido, “todo queda o está de más. Son las migajas, los mendrugos, los restos, la basura, El desasosiego es la palabra que une lo ‘intervalar’ de lo real con el devenir-basura de todas las cosas. Estamos en el desperdicio. La única forma posible para el *Libro del desasosiego* es la del fragmento.”⁶⁰ Por eso, en tales estados o en ese paso atrás, de lo que se trata es de una forma de ver las cosas antes de la expresión y el sentido que les fue impuesto en el mundo humano. A juicio de Prado Coelho entonces la lógica del desasosiego es lo neutro. La literatura entonces hace hablar –como dice Lévinas- a lo que no es mundo.⁶¹

⁵⁹ Eduardo Prado Coelho, “Logica do desassossego” *Mecânica dos fluidos: literatura, cine, teoria*, Lisboa, Imprensa nacional, 1984, p. 26. En este texto, el autor vincula lo pardo de Soares con lo neutro en sentido blanchotiano.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28

⁶¹ Emmanuel Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Mínima Trotta, 2000, p. 35. Se refiere aquí Lévinas a la comprensión blanchotiana, en el *Espacio literario*, de la escritura de Kafka quien empieza a escribir realmente cuando utiliza “él”, en lugar de “yo”, pues “el escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla.” “Hoy en día, cuando los dioses se han ido, la literatura deja que hable y se cumpla lo que es el no-mundo más radical, el ser del ente –la presencia misma de su desaparición-. (...)Ser equivale a hablar, pero a hablar en ausencia de todo interlocutor. Hablar impersonal, sin *tú*, sin interpelación, sin vocativo y, sin embargo, distinto del discurso coherente que manifiesta una razón universal, un discurso y una razón pertenecientes al orden del día. Toda obra es tanto mas perfecta cuanto menos importa su autor, como si este estuviera al servicio de un orden anónimo.”

Por eso, se puede decir que el cultivo de las sensaciones *en invernadero* por parte de Soares –para lo cual se sustrae de toda perturbación exterior, se distancia de los demás y promueve en sí mismo la impresión de extrañeza frente al mundo– favorece los estados experimentales como el sueño, el insomnio, el tedio, la fatiga, el cansancio; es decir, lo que ya Prado Coelho denominara estados del espíritu que funcionan como *un paso atrás* en relación a la evidencia habitable del mundo. Es en estos estados cuando surge lo neutro. “Así se forma lo neutro, o lo pardo: manteniendo a distancia los estados de conciencia claros y distintos, ‘macroscópicos’, abrimos y alargamos un espacio intersticial, entre la vigilia y el sueño, entre la actividad de la vida y la inercia total del cuerpo y del espíritu.”⁶² Pero, consideramos, hablar aquí de experimentación poética no supone en Pessoa/Soares el despliegue de una voluntad expresa que se aplica al plano de las sensaciones y a ese peculiar paso atrás hacia lo neutro; supone más bien una forma de poner en palabras, de poetizar, algo de la experiencia de las sensaciones y de cómo a través de estas se produce un retorno al no-mundo del cual habla Lévinas, o a la parte-cosa de la que habla Clarice Lispector. Así, lo pardo o lo neutro no es un producto de un experimento, es más bien una experiencia a ras del puro existir, a ras, quizá, del *hay* levinasiano, y entonces, una experiencia no del todo decible, no del todo traducible en palabras.

También el cansancio –como lo entiende Maurice Blanchot en ese extraño diálogo con el que comienza el *Diálogo inconcluso*–, constituye uno de esos

⁶² José Gil, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Lisboa, Relógio D'Água, 1988, p. 18. Gil se apoya ampliamente en pasajes del *Libro* como “Educación sentimental” donde se describen los pasos del método que sigue Soares –soñador o “analista” de las propias sensaciones–, y el primer paso es “sentir las cosas mínimas extraordinaria y desmedidamente.” (fr. 273, p. 228) Pasaje que se corresponde bien con otro titulado “Milímetros (sensaciones de cosas mínimas)” donde se detiene en las “sensaciones mínimas y de cosas pequeñísimas” como las únicas que vive intensamente y ello quizá por el amor de Soares por las cosas mínimas, fútiles, irreal, incontaminado por lo útil. También se remite al pasaje titulado “Sentimiento apocalíptico” donde vemos claramente una expresión de lo que hemos llamado paso atrás: “Pensando que cada paso en mi vida era el contacto con el horror de lo Nuevo, y que cada nueva persona que yo conocía era un fragmento vivo de lo desconocido que yo ponía encima de mi mesa para una cotidiana meditación horrorizada, decidí abstenerme de todo, no avanzar hacia nada, reducir la acción al mínimo, hurtarme lo más posible a que yo fuese encontrado ya por los hombres, ya

estados en los que se despliega lo neutro mostrándonos el antes, del sentido, en antes pre-humano, como si en el cansancio nos fuese dada una verdad buscada toda la vida y que al sernos dada la perdemos justo por el cansancio. Hay entonces una generosidad en el cansancio que nos hace vivir y nos hace hablar. Los dos hombres del diálogo, extremadamente cansados, encuentran que hablar es la única y última oportunidad que les queda. Hablar se convierte en la verdad cansada como diría uno de los hombres del diálogo de Blanchot. Hablar cansa a estos hombres, pero si no lo estuvieran quizá no hablarían. "Parecería que no sólo el cansancio no impide el trabajo, sino que el trabajo exige estar cansado sin medida." Pero, "¿esto sigue siendo cansancio o es la indiferencia ante el cansancio? Estar cansando, estar indiferente, sin duda es lo mismo. La indiferencia, por tanto, sería como el sentido del cansancio. Su verdad. Su verdad cansada."⁶³ También el desasosiego aparece asociado al cansancio, y

por los acontecimientos, refinar la abstinencia, bizantinizar la abdicación. Tanto vivir me horroriza y me tortura." (fr. 325, pp. 261-2)

⁶³ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 19.... p. 17. Soares, por su parte, dice: "Todo me cansa, hasta lo que no me cansa. Mi alegría es tan dolorosa como mi dolor. / Ojalá fuese un niño que echa barcos de papel en el estanque de una quinta con un dosel-rústico de entrelazamientos de emparrado que pone ajedreces de luz y sombra verde en los reflejos sombríos de la poca agua. / Entre mí y la vida hay un cristal tenue. Por más claramente que vea y comprenda la vida, no puedo tocarla. / ¿Raciocinar mi tristeza? ¿Para qué si el raciocinio es un esfuerzo? Y quien es triste no puede esforzarse." (fr. 306, Intervalo doloroso, p.250). También Álvaro de Campos se detiene, se estanca, en lo neutro del cansancio:

Lo que hay en mí es sobre todo cansancio;
(...)
Hay sin duda quien ama lo infinito,
Hay sin duda quien desea lo imposible,
Hay sin duda quien nunca quiere nada;
Tres tipos de idealistas, y yo ninguno de ellos:
Porque yo amo infinitamente lo finito,
Porque yo deseo infinitamente lo posible,
Porque lo quiero todo, y poco más si puede ser,
Y hasta si no puede ser...

¿Y el resultado?
Para ellos la vida vivida o soñada,
Para ellos el sueño soñado o vivido,
Para ellos la media entre todo y nada; es decir, esto...
Para mí solo un grande, un profundo
Y, ah, con qué felicidad, infecundo cansancio,
Un supremísimo cansancio,
Ísimo, ísimo, ísimo,
Cansancio...

éste se entiende como retraimiento del sentido, o como un mirar en el reverso de éste hasta fatigarlo. El desasosiego es gemelo del cansancio cuando éste no tiene más razón de ser que el estar siendo.

Pero, se pregunta uno de ellos, “¿Por qué dar el nombre de cansancio a lo que es su propia vida?” Cansancio y pensamiento se tornan en una misma cosa y tanto el uno como el otro mismo vacío, el mismo infinito. “Como si el cansancio lo mantuviese con vida. ¿Cuánto tiempo todavía? No tiene fin. El cansancio se ha convertido en su único medio de vida, con esta diferencia: que cuanto más cansado está, menos vive, y sin embargo no vive más que por cansancio. Parece que a cada instante está compareciendo ante su cansancio. No estás tan cansado, te está esperando el verdadero cansancio.”⁶⁴ Pero lo que más nos llama la atención es la definición que nos dejan de esta experiencia que es su vida misma, una suerte de verdad si no irónica al menos sí paradójica:

*El cansancio es la más modesta de las desgracias, lo más neutro entre lo neutro, una experiencia que, en caso de poder escogerse, nadie escogería por vanidad. ¡Oh neutro! Libérame de mi cansancio, llévame hacia aquello que - aunque me preocupa hasta el extremo de ocupar todo el espacio- no me concierne. Pero esto significa el cansancio, un estado que no es posesivo, que absorbe sin poner en tela de juicio.*⁶⁵

Y entonces viene lo más paradójico, esto que es lo más neutro entre lo neutro y que conduce a hablar como lo la única y última oportunidad que les queda a estos hombres, esa modesta desgracia, tal vez, lo es también porque significa la pérdida de la posibilidad de expresarse de modo continuo, lo cual no les hace felices pero tampoco infelices, a veces, más bien, uno de ellos cree “haber ganado el poder de expresarse por intermitencias, e incluso el poder de darle la palabra a la intermitencia.” Con ello tampoco es feliz o infeliz, sino que con ello parece desprenderse de “toda relación con un sujeto capaz de felicidad, pasible de infelicidad.” Por tanto, lo neutro nos conduce por esta vía del cansancio y la verdad cansada al modo de habla y de escritura que parece corresponderle aquí

⁶⁴ Maurice Blanchot, *El diálogo...*, op.cit. p. 19.

a lo neutro, a saber, el fragmento, como también nos lo advierte Soares. El tiempo del cansancio, de la fatiga es pues el tiempo de la escritura fragmentaria, el tiempo de la extenuación coincide con el tiempo de la rarefacción de la palabra, el retorno en ésta de una cadencia o tonalidad neutra. Darle la palabra a la intermitencia, es decir, asistir al despliegue de la escritura de la fatiga, no supone una escena donde un yo aprehende el mundo, más bien, al contrario, el mundo viene al yo, éste es tomado por el mundo, y en esa medida es también desertizado de privilegios, pues ya no será tanto un yo cuanto un lugar anónimo de apertura donde resuena el susurro, el eco del mundo. Entonces, en la escritura del cansancio, de la fatiga, de la intermitencia, y “lejos del tiempo mundano, del tiempo político de la agitación, escribo el murmullo del Afuera.”⁶⁶

Lo neutro se expresa como “aquello que no se distribuye en ningún género: lo no-general, lo no-genérico, así como lo no particular. Rechaza la pertenencia tanto a la categoría del objeto como a la del sujeto (...) supone otra relación, que no depende ni de las condiciones objetivas, ni de las disposiciones subjetivas. (...) Lo desconocido siempre se piensa en neutro. El pensamiento de lo neutro es una amenaza y un escándalo para el pensamiento.”⁶⁷ Es decir, que lo neutro está implicado en toda relación con lo desconocido; y justo por ello, a través de la historia de la filosofía se puede constatar un esfuerzo, a veces velado, a veces explícito, “por aclimatar y domesticar lo ‘neutro’, sustituyéndolo por la ley de lo

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁶ Eric Hoppenot, “Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria. El tiempo de la ausencia de tiempo” <http://perso.wanadoo.es/juangregorio/invitados/Hopennot/hop1.htm>, 2002, p. 10. Sobre el Afuera y la exterioridad volveremos más adelante con Michel Foucault y José Luis Pardo.

⁶⁷ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, “René Char y el pensamiento de lo neutro”, p. 470. Blanchot llama la atención para empezar, sobre algunas palabras centrales en la escritura de Char y cuyo rasgo es su carácter neutro: “lo previsible, pero o formulado aún, lo absoluto inextinguible, lo imposible vivo, el gemir del placer, pasmar, Allegados, la gran lejanía informada, (lo vivo inesperado), lo esencial intelegible, lo entreabierto, lo infinito impersonal, lo oscuro, Abandonar.” Son pues expresiones que cumplen cada vez una función diferente, indicando así que lo neutro no es solo cuestión de vocabulario.

También nos recuerda Blanchot que uno de los rasgos del pensamiento primordial occidental, el de Heráclito es el hablar en neutro singular: lo no-de-esperar, lo no-de-encontrar, lo no-de-

impersonal y el reinado de lo universal, ya sea por recusar lo neutro afirmando la primacía ética del Ego-Sujeto, la aspiración mística a lo Único singular. En esta forma se rechaza constantemente lo neutro de nuestros lenguajes y de nuestras verdades.”⁶⁸

Lo desconocido es neutro e ineludible pese a los esfuerzos por rechazarlo o excluirlo de nuestro lenguaje y nuestras verdades. Y que sea imposible vivir sin ese desconocido de lo neutro ante sí, es de lo que da cuenta el pensamiento y la poesía que comparten una misma búsqueda: la búsqueda de “lo desconocido como desconocido”. Pero relatar lo desconocido en cuanto desconocido no supone develarlo, más bien se trata de hacerlo presente en su condición de desconocido, sin que deje de serlo por estar presente. Es decir, en la medida en que lo desconocido es neutro, en que es pensado y poetizado en neutro, supone también un modo de relación que no se pliega ni a la exigencia de identidad y unidad, ni a la exigencia de presencia. Lo de desconocido/neutro no pertenece a la luz, no cae en el ámbito de la mirada, pero tampoco se oculta ante la mirada, en cuanto que neutro se desvía todo lo visible y de todo lo invisible. Pensar lo desconocido en neutro pone necesariamente en tela de juicio la concepción occidental del conocimiento de lo visible-invisible, se pone en cuestión la metáfora de la luz del conocimiento. Pero ¿qué relación es posible establecer entonces con lo desconocido neutro que no ni visible ni invisible?. De hecho, es la poesía -el habla más simple- un especial modo de relación con lo desconocido, una relación que no pasa por la iluminación. “Es en el habla, en el intervalo que ella constituye, donde lo desconocido, sin dejar de serlo, se indicaría a nosotros tal como es: separado, extranjero, extraño.” Vivir con lo desconocido ante sí -lo que es tanto como vivir ante lo desconocido y ante sí como desconocido- “es entrar en esta responsabilidad del habla que habla sin ejercer forma alguna de poder, incluso aquel poder que se cumple cuando

abordar... y en efecto, ese modo de decir no cabe en el concepto hegelianamente hablando, ni el la lógica trazada por Aristóteles, ni el a idea platónica

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 470-71. No queremos dejar pasar este punto sin decir que es también en la medida en que lo neutro rechaza la pertenencia tanto a la categoría de objeto como la de sujeto, que cabe hablar -para el desasosiego pessoano, en cuanto forma de lo neutro- de afecto sin objeto.

miramos, puesto que, al mirar, mantenemos bajo nuestro horizonte y en nuestro círculo de vista –en la dimensión de lo visible-invisible- aquello y aquel que está ante nosotros.”⁶⁹

Lo neutro es pues una palabra cerrada pero fisurada, calificativo sin sustancia ni subsistencia, término que lleva un problema sin respuesta, pero, ¿acaso puede interrogarse y conceptualizarse lo neutro? ¿Acaso puede escribirse? Lo neutro –ello, esto, él, incluso el carácter neutro de la pulsión en sentido freudiano, en particular su *Drang*, su empuje mudo y ciego pero insistente que recogemos en expresiones como ello habla o ello desea...-, se nos impone como residuo inidentificable; superficie y profundidad a la vez, dimensión del lenguaje que sin embargo no es una categoría gramatical como tal, partícipe del acto enunciativo ya que no es un decir o un hacer, y sin embargo desestabiliza el pensar y el hablar. Lo neutro “siempre está allí donde no se ubica, más allá, más acá, siempre desprovisto de sentido propio, de negatividad y de positividad, siempre esquivo a la presencia y a la ausencia. *Todo encuentro, allí donde lo otro, al*

⁶⁹ Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 473-74. Lo desconocido ineludible tiene que ver además con lo que Foucault (Michel Foucault, “El hombre y sus dobles”, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2002, pp. 318-9) denomina como lo impensado, lo Otro, igualmente ineludible, pues el hombre no se pudo dibujar a sí mismo como una configuración en la *episteme*, sin que, a la vez, el pensamiento mismo le descubriera –tanto en sus márgenes como en su propia trama-, “una parte de noche, un espesor aparentemente inerte en el que está comprometido, un impensado contenido en él de un cabo a otro, pero en el cual se encuentra también preso. Lo impensado (sea cual sea el nombre que se dé) no se encuentra alojado en el hombre como una naturaleza retorcida o una historia que se hubiera estratificado allí; es, en relación con el hombre, lo Otro: lo Otro fraternal gemelo, nacido no de él ni en él, sino a su lado y al mismo tiempo, en una novedad idéntica, en una dualidad sin recurso.” Esta zona oscura, interpretada convencionalmente como una “fortaleza singularmente encerrada de su historia”, le concierne por ser exterior e indispensable para él, como su sombra en el proceso mediante el cual surge del saber, como la tarea ciega que deberá emprender si quisiera conocerse. En todo caso, “lo impensado ha servido al hombre de acompañamiento sordo e ininterrumpido desde el siglo XIX.” Entonces, también en la comprensión de Foucault, el hombre es el que se funda a sí mismo como categoría pensable pero que simultáneamente es expulsado hacia lo impensado, lo no decible, acompañado siempre por lo Otro; expulsado incluso del origen, ser sin origen por tanto, sin patria, ni fecha. Paradójicamente el hombre no es contemporáneo de sí mismo, y habita un universo –el trabajo, el lenguaje, la vida- que le precede. Es decir, además de gemelo de lo impensado, el hombre viene a inscribirse en un universo ya iniciado, donde siempre será el advenedizo, el intempestivo, el desconocedor del propio origen. En este sentido, también, es imposible vivir sin lo desconocido, sin lo impensado, sin lo otro, sin la extrañeza.

surgir sorpresivamente, obliga al pensamiento a salir de sí mismo, ya está marcado, nimbado de neutro."⁷⁰

Lo neutro se nos da o se nos impone como un residuo inidentificable, como un resto que no está donde parece, un resto desprovisto de sentido o que socava el sentido; "lo neutro viene a ser la vacilación, el desastre silencioso, el rumor del mundo que por un lento trabajo de pasividad y de paciencia nos abrirá un camino para una aproximación distinta al lenguaje, a la literatura, al tiempo y al sujeto."⁷¹ Pero, además, lo neutro es un rasgo ineludible de lo desconocido: todo encuentro con lo otro está nimbado de neutro. Esta constatación blanchotiana⁷² necesariamente conduce a centrar la atención en el tipo de habla que le corresponde a lo neutro, a saber, la forma del fragmento y la "violencia insalvable" que lo caracteriza.

"Fragmento" es un sustantivo pero tiene la fuerza de un verbo, sin embargo ausente: fractura, fracciones sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, al contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece. *Quien dice fragmento no sólo debe decir fragmentación de una realidad ya existente, o momento de un conjunto aún por venir.* Esto es difícil de considerar debido a esa necesidad de la comprensión según la cual no habría conocimiento sino del todo, lo mismo que la vista siempre es vista de conjunto.⁷³

⁷⁰ Maurice Blanchot, *El diálogo...* op.cit, p. 479. e.s.n.

⁷¹ Eric Hoppenot, "Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria. El tiempo de la ausencia de tiempo" <http://perso.wanadoo.es/juangregorio/invitados/Hoppenot/hop1.htm>, 2002, p. 11. Este autor muestra cómo *L'entretien infini* marca en la escritura de Blanchot un viraje hacia una nueva escritura donde la crítica literaria se transforma, se rarifica, se orienta hacia el Logos filosófico, y se abre así una "nueva escritura, plural, polifónica, fragmentaria." A partir de entonces, Blanchot se consagra a la falta de tiempo, la falta de aliento, y, según Hoppenot, "la escritura fragmentaria es también, sin duda, una escritura enferma."

⁷² Sugerimos aquí la lectura de *Maurice Blanchot: una estética de lo neutro*, donde Alberto Ruíz de Samaniego muestra cómo la propia escritura de Blanchot es a su vez una "recurrente exigencia de lo neutro", lo cual supone "el intento de sobrellevar y asumir la falta radical de unidad a que esta escritura apunta. El mundo no puede ser pensado a partir de un ser del origen como unidad, sino únicamente a través de la dispersión, la desunión que aniquila cualquier pretensión de verdad, de sentido, de obra. Lo neutro ejerce una función oscura que mina de continuo las servidumbres de una civilización sustentada sobre las determinaciones del conocimiento como adquisición de la unidad." Vigo, Servicio de publicaciones Universidad de Vigo, 1999, p. 211.

⁷³ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 481. EL subrayado es nuestro.

El fragmento está ligado a la movilidad de la búsqueda, al pensamiento viajero, a la multiplicación de perspectivas, a la sospecha y el cuestionamiento del mundo y de la escritura misma; en él se juega la potencia y la insuficiencia del lenguaje, y, también, la fractura e interrupción del espacio, a la vez que la repetición e insistencia, lo interminable y lo incesante –de lo cual nos habla Blanchot en *El espacio literario*, lo que retorna una y otra vez insistiendo en hablar cuando todo ha sido dicho. “La palabra fragmentaria es siempre, de algún modo, la voz de último hombre, palabra escatológica, voz que profetiza en y para “la ausencia de tiempo.”⁷⁴

⁷⁴ Eric Hoppenot,” Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria. El tiempo de la ausencia de tiempo” <http://perso.wanadoo.es/juangregorio/invitados/Hopennot/hop1.htm>, 2002, p. 9/21. Ver también en este sentido: Isidro Herrera, *La experiencia de la ausencia: Maurice Blanchot*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, 2004

V. El *Libro del desasosiego*: los imperativos del fragmento, los efectos del residuo

Vago, y hojeo en mí, sin leerlo, un libro interperso de imágenes rápidas, del que voy formándome indolentemente una idea que nunca se completa.

Fernando Pessoa por Bernardo Soares, *Libro del desasosiego*, (fr. 175)

El fragmento es un modo como lo neutro habla; ambos se corresponden. Hacia esa constatación nos orienta Blanchot, pero, de otro lado, Pessoa, a través de Soares, nos muestra que, además de tal correspondencia, la fragmentación de su escritura se arraiga también tanto en la proliferación de las sensaciones a la que ya aludimos –y sobre lo cual volveremos en este capítulo–, como a la vivencia de sí fundamentalmente como basta colonia, como sinfonía. Veremos entonces en este capítulo cómo el fragmentado *Libro* de Soares debe su carácter básicamente a esas tres condiciones: lo neutro del desasosiego y de los demás estados en los que se produce el paso atrás –más acá o más allá del mundo del sentido–, los otros en los que deviene Soares –lo que hace que su voz sea de la millares de otros con ansias de decirse–, y esa suerte de fidelidad primordial al ámbito de las sensaciones como lo único que en realidad le pertenece a este personaje, a esta voz, a esta escritura que es Soares.

Ya vimos que todo cuanto él escribe es pardo, neutro, y además, por mucho que trabaje lo que logra son fragmentos y fragmentos. En esas condiciones discurre el *Libro*. Aunque convencionalmente la palabra fragmento se usa para designar una parte de una realidad ya existente o un momento o fase de un todo por venir, cuando estamos ante experiencias de escritura fragmentaria –como la que Blanchot comenta en René Char o como la del *Libro* de Soares– lo que descubrimos es que no existió una tal unidad, conjunto o todo en el cual deban inscribirse estos fragmentos, no existió ni existirá. Es decir, estos fragmentos no

son como el dedo que remite a la mano, o el átomo al universo, más bien nos enseñan lo contrario: que es preciso pensar sin la referencia de un todo, y ver sin la referencia de un conjunto. Nos obligan a una experiencia del detalle, de lo mínimo, incluso de la palabra por sí sola. Nos obliga a reconocer que nuestro pensar habitual y corriente se halla en esa doble prisión que Blanchot denomina como “la imaginación de la integridad sustancial, la imaginación del devenir dialéctico.” Es en la medida que aceptamos o reconocemos la violencia del fragmento, su carácter destructivo como condición de la creación misma, que es posible otra relación con el fragmento, “al menos como promesa y como tarea. *La realidad sin la energía dislocadora de la poesía, ¿qué es?* Hay que procurar reconocer en el estallido o en la dislocación, un valor que no sea de negación.”⁷⁵

Una comprensión del fragmento sin la referencia a la unidad, al todo por venir, nos introduce en la experiencia de la extrañeza inherente al lenguaje; y el extrañamiento no se entiende aquí como un estar perdidos sino como “una manera más auténtica de residir, de habitar sin hábito. El destierro es una nueva relación con el Afuera.” Es decir, no cabe decir únicamente que la escritura fragmentada sea inacabada, defectuosa, sino que también habría que decir que remite a otra forma de acabamiento o cumplimiento, la forma que está en juego “en la espera, en el preguntar o en alguna afirmación irreductible a la unidad.” La escritura fragmentaria no tiene en su horizonte la ilusión de la unidad; en sí misma, aparece, “en su fractura, con sus aristas cortantes, como un bloque al que no puede agregarse nada. *Pedazo de meteoro que se desprendió de un cielo desconocido*, que es imposible vincular con nada que pueda conocerse.”⁷⁶ El habla del fragmento tiene como centro infinito, imposible, la disyunción y la divergencia; es decir, no coincide con la armonía, ni con el ideal de conciliación entre las partes, o sea, este modo de habla “no compone sino que yuxtapone”, haciendo así de la exterioridad y la distancia un principio, aunque destituido, de la significación. No en vano la escritura fragmentaria lleva en sí un cierto hálito de desamparo o de intemperie como algo insalvable en ella, constitutivo.

⁷⁵ Ibid., p. 481-2.

1. Sobre la fragmentación de sí

En el *Libro del desasosiego* pululan todos los Pessoa, acuden en esta escritura de ráfagas el racionalismo trascendental de Pessoa, la tendencia existencialista y simbolista de Álvaro de Campos, el empiriocriticismo de Alberto Caeiro, la conciencia cansada y hedonista de la fugacidad de todo, propia de Ricardo Reis. Es decir, que ese es un punto de intertextualidad dentro del universo pessoano, una constelación donde se refleja bien todo el proceso heteronímico. A su vez, el mismo Soares –el más plástico, el más intersticial y el más amorfo de todos los habitantes de la colonia Pessoa– se deja oír y de hecho así lo expresa en varias ocasiones como una multiplicidad de otros, como quien ha creado en sí mismo varias personalidades, reconociendo además: *para crear, me he destruido*. “Cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una prolijidad de sí mismos.”⁷⁷ (...) En la vasta colonia de nuestro ser hay gente de muchas especies, pensando y sintiendo de manera diferente.” (fr., 17, p.44)

Pero en simultáneo tenemos también la experiencia de un sensacionismo llevado tal vez más lejos que su colega Álvaro de Campos. En efecto, Soares, hace de la mera actividad de mirar una de sus más importantes actividades y por momentos la única⁷⁸; pero sobre todo, establece como principio la tarea de

⁷⁶ Ibíd.. p. 482. El subrayado es nuestro.

⁷⁷ Ello evoca a Nietzsche cuando dice: “*Tenemos muchos tipos (moldes) en nosotros*. Coordinamos nuestros estímulos interiores así como lo exteriores para construir una imagen o una serie de imágenes como artistas.” *Estética y teoría de las artes*, fr. 68, Prólogo, selección y traducción, Agustín Izquierdo, Madrid, Tecnos/ Alianza Editorial, 2004. O, en otros términos, en otro modo de acontecer la multiplicidad de sí, y dicho por Soares: “He sufrido en mí, conmigo, las aspiraciones de todas las eras, y conmigo se han paseado, a la orilla oída del mar los desasosiegos de todos los tiempos. Lo que los hombres quisieron y no hicieron, lo que mataron al hacerlo, lo que las almas fueron y nadie dijo: de todo eso se ha formado el alma sensible con que he paseado de noche a la orilla del mar. (fr. 251, pp. 209-10)

⁷⁸ Un significativo ejemplo lo tenemos en el comentario que Soares hace de un verso del maestro Caeiro que dice: “*Porque yo soy del tamaño de lo que veo, / y no del tamaño de mi estatura*.” Para Soares, estos versos “parecen crecer sin voluntad que las hubiera dicho, me limpian de toda la metafísica que espontáneamente añadido a la vida. Después de leerlas me acerco a mi ventana que da la calle estrecha, miro al cielo grande y a los muchos astros, y soy libre como un esplendor alado cuya vibración me estremece todo el cuerpo. ‘Soy del tamaño de lo que veo’, cada vez que pienso esta frase con toda la atención de mis nervios, me parece más destinada a

conceder a cada sensación un estado de alma: *a cada sensación otro*. Así pues, este *Libro* que se presenta como autobiografía sin hechos o historia sin vida, y que hace del “devaneo y la desconexión lógica” –como ya lo aludimos en la primera parte– un estilo, constituye un cruce de los principales caminos trazados por Pessoa mismo, lo cual no deja de ser llamativo, pues ya vimos como Soares se sabe siempre en un entre, en un intervalo, en una eterna bifurcación de caminos.

“Volver puramente literaria la receptividad de los sentidos, y las emociones, cuando acaso se rebajan a aparecer; convertirlas en materia aparecida para con ella esculpir estatuas de palabras fluidas [...]” (fr. 270, p. 227) Soares es un escultor de la materia sensible, un trabajador incansable en el oficio de sentir literariamente, y para ello se esfuerza por adquirir ese arte supremo del artificio, del fingimiento, y esto lo convierte en hermano gemelo de Pessoa mismo cuando dice en su poema *Autopsicografía*:

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
Que hasta finge que es dolor
El dolor que en verdad siente.

Y quienes leen lo que escribe,
En el dolor leído sienten,
No los dos que el poeta vive
Sino sólo aquél que no tiene.

Y así, por las vías rueda
Entreteniendo a la razón
El tren de juguete con cuerda
Al que llamamos corazón.⁷⁹

En Soares esta experiencia del fingimiento se arraiga en el reconocimiento de la imposibilidad de comunicar, de traducir plenamente lo sensible a las palabras y

reconstruir consteladamente el universo. ‘Soy del tamaño de lo que veo’. Qué gran posesión mental va desde el pozo de las emociones profundas a las altas estrellas que se reflejan en él y, así, de cierta manera están allí. (fr. 133, pp.123-4.) Para el poema de Caeiro, véase, Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, 2001, Poema VII del *Guardador de rebaños*, pp. 83 y 85.

esto tiene un carácter dramático: lo que siento “es absolutamente incommunicable; y cuanto más profundamente lo siento, más incommunicable.” Cuanto más procura ceñir en frases lo que siente, menos traducible se torna lo sentido. Es decir, esta imposibilidad hace que le resulte más justo sentir que escribir. Y este reconocimiento le permite ver en la mentira un elemento ineludible en la relación con los demás, indispensable para medio armonizar la existencia de unos con otros, para medio participar del juego de la pretendida comunicación y entendimiento. “La mentira es simplemente el lenguaje ideal del alma, pues, así como nos servimos de palabras, que son sonidos articulados de una manera absurda, para traducir a un lenguaje real, los más íntimos y sutiles movimientos de la emoción y el pensamiento, que las palabras por fuerza no podrían traducir, así nos servimos de la mentira y de la ficción, para entendernos los unos a los otros, lo que con la verdad, propia en intransmisible, no se podría hacer nunca.” (fr. 459, p. 352) La mentira es pues un soporte de la fraternidad universal de la que no podemos escapar. Y en ese engranaje, también “el arte -la poesía, la novela- miente porque es social.”

La vida perjudica la expresión de la vida. Si yo viviese un gran amor, nunca lo podría contar.

Yo mismo no sé si este yo, que os expongo, en estas sinuosas páginas, realmente existe o tan solo es un concepto estético y falso que he formado de mí mismo. *Me vivo estéticamente en otro. He esculpido mi vida como una estatua de materia ajena a mi ser.* A veces no me reconozco, tan exterior a mí mismo me he puesto, y tan de un modo puramente artístico he empleado mi conciencia de mí mismo. ¿Quién soy por detrás de esta irrealdad? No lo sé. *Debo de ser alguien.(...) Quiero ser una obra de arte⁸⁰, del alma por lo menos, ya que del cuerpo no puedo serlo.* Por eso me he esculpido con tranquilidad y enajenación y me he colocado en invernadero, lejos de los aires frescos y de las luces francas, donde mi artificialidad, flor absurda, florezca en retirada belleza. (Frag. 193: “Estética del artificio”, p.171. e.s.n.)

El artista finge, el artista miente, bordea escasamente con frases lo que siente, y en su empeño -peso a la imposibilidad de traducir- trastorna, transforma,

⁷⁹ Fernando Pessoa, “Autopsicografía”, en: *Un corazón de nadie... op.cit.*, p. 544/545

⁸⁰ Una clara evocación de Nietzsche, como se ve, en esta afirmación de hacer de la vida una obra de arte.

recrea la actividad de los sentidos queriendo siempre hasta hacerlos “sentir todo artísticamente y de modo que todo el sentir sea inmediatamente artístico, he ahí el objetivo”. Sentir una puesta de sol como un fenómeno intelectual que provoca de inmediato una emoción poética, desencadenar emociones con palabras, sentir como se escribe un poema, vivir como se compone una obra de arte. Y esto que se formula aquí casi como una exigencia literaria tiene también un correlato en el poema *Paso de las horas*, de Álvaro de Campos (del 22 de mayo de 1916), el cual se convierte en la estrella que guía el sensacionismo del que Fernando Pessoa y su compañía heteronímica constituyen el principal enclave.

*Sentirlo todo de todas las maneras.,
Tener todas la opiniones,
Ser sincero contradiciéndose a cada minuto
Aborrecerse a sí mismo por la plena libertad de espíritu,
Y amar a las cosas como a Dios,⁸¹*

Aunque Soares no haga ninguna referencia explícita a Campos, está claro que participa de este principio, más aún que lo encarna y lo ejecuta poéticamente con verdadera constancia y radicalidad, sin olvidar la distancia insalvable entre el sentir y el decir, la hiancia entre el sentir y el escribir. Es así como procura “Dar a cada emoción una personalidad, a cada estado de alma un alma.” (fr. 26, p. 49) Y en este caso estamos entre el ineludible fingimiento y la fragmentariedad de sí también insalvable que igualmente le hace decir: “Mi alma es un orquesta oculta; no sé que instrumentos tañe o rechina, cuerdas y harpas, timbales y tambores, dentro de mí. *Sólo me reconozco como sinfonía.*” (fr. 24, p. 47) O también, expresar súbitamente los siguientes “ideales” ante la visión de una porción anodina de la realidad: tener o alcanzar “la sensibilidad de Mallarmé dentro del estilo de Vieira; soñar como Verlaine en el cuerpo de Horacio; ser Homero a la luz de la luna. *Sentirlo todo de todas las maneras; saber pensar con las emociones y sentir con el pensamiento; (...)* Todos estos ideales,

⁸¹ Álvaro de Campos, “Paso de las horas”, en: *Un corazón de nadie... op.cit.*, p.415

posibles o imposibles, se acaban ahora. Tengo la realidad ante mí." (fr. 27, p. 49. El subrayado es nuestro.)

Y de este modo podríamos rastrear todo el *Libro* de Soares, "tras las pistas que hacen de él el laboratorio poético de toda la estética pessoana –que hace de las sensaciones las unidades primeras en torno a las cuales se despliega un lenguaje expresivo–, el *diario-testimonio* del *experimentador* de las sensaciones"⁸² que es Fernando Pessoa, sobre todo, a través de Soares. Pero no deja de ser paradójico que sea justo la voz más neutra de toda la constelación pessoana la que tenga casi como premisa "el hecho de *no vivir ni escribir sino en situación experimental*". Este *Libro* consigna lo que Pessoa mismo denomina "experiencias de ultra-sensación", donde la preocupación mayor es "captar la lógica de la construcción poética"; pero lo que llama la atención es que la única posibilidad de captar algo de dicha lógica sea fragmentariamente, lo cual sugiere que tales

⁸² José Gil, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Lisboa, Rélogio d'Água editores, 1987. p.13, e.s.n. Sobre el despliegue del sensacionismo a través de la obra de Pessoa, véase además *Diferença e repetição na poesia de Fernando Pessoa*, de José Gil; *Teoría poética de Fernando Pessoa*, de Georg Rudolf Lind, y, obviamente, véase el Fernando Pessoa, *Sobre arte y literatura*, en este volumen se recogen los diversos textos que Pessoa escribió en 1914-16, periodo claramente sensacionista –particularmente en la poesía de Campos donde encontramos piezas fundamentales como: *Oda triunfal*, *El paso de las horas*, *Ode triunfal*, *Ode marítima*, *Saludação a Walt Whitman*, *Al final la mejor manera de sentir es viajar...*– en el cual se propone incluso construir una teoría sobre este asunto, pero es un proyecto abandonado, Rudolf Lind se detiene largamente en ello. Pero lo que nos interesa resaltar acá no es la teoría ni el fugaz movimiento que quizo denominarse así –de lo cual Álvaro de Campos es el principal abanderado durante dicho periodo– sino la forma como el *Libro* de Soares lleva quizá más lejos la ejecución poética de esa especie de alquimia de las sensaciones. Según José Gil, esta cuestión ha sido la más olvidada por los estudiosos de la obra del poeta, y es por un olvido tan significativo que Gil concentra su reflexión –desde una perspectiva deleuziana– en torno al tratamiento poético que Pessoa hace del orden de las sensaciones; considera que todas las cuestiones clásicas de la exégesis de la poesía pessoana –la heteronimia, el sueño, la realidad, la conciencia, el tedio, la vida...– se vinculan finalmente en el sensacionismo, y de éste, Pessoa quiso hacer una "ciencia", una doctrina, una teoría, así lo enuncia en diversos textos teóricos y en notas dispersas, de hecho la tarea de analista de sensaciones es lo que da algún sentido a la grisácea vida de Bernardo Soares. Más que ciencia de las sensaciones se trata de un arte o una poética de las mismas, según la cual, quien la practica es aquel que reconoce que la única realidad para sí mismo –que no acaba de dársele– es él mismo, y el único mundo real el mundo como su sensación se lo da. Nada más objetivo que sus sueños. Nada más suyo que su conciencia de sí. En "El sensacionista" Soares sienta como una posición suya, que en este crepúsculo de las disciplinas, donde "las creencias mueren y los cultos se cubren de polvo, nuestras sensaciones son la única realidad que nos queda", el único escrúpulo que ha de preocuparnos, la única ciencia que satisface.

experiencias de ultra-sensación son refractarias a insertarse en un discurso o relato convencional: tan sólo se dejan captar parcial y fugazmente dejando así que la obra aparezca siempre como “obra haciéndose”, ajena a todo proyecto – pese a ser tal vez la más acuciante tarea que Pessoa/Sores mantuvo durante veinte años-. Es decir, que el *Libro* del experimentador de sensaciones queda siempre abierto e inconcluso, tomado por una exigencia casi autónoma de escritura que escasamente hace uso del nombre de Soares para discurrir. Es decir, que el acto mismo de la escritura deviene en experiencia de ultra-sensación, la escritura es ante todo un plano sensible para devenir multiplicidad, y para hacer de las palabras realidades sensibles o sensibilidades incorporadas, cuerpos tocables.

Crear dentro de mí un estado con una política, con partidos y revoluciones, y ser yo todo esto, ser yo Dios en el panteísmo real de ese pueblo mío, esencia y acción de sus cuerpos, de sus almas, de la tierra que pisan y de los actos que hacen. Ser todo, ser ellos y no ellos. ¡Ay de mí! Este es todavía uno de los sueños que no logro realizar. Si lo realizase tal vez me moriría, no sé por qué, pero no se debe poder vivir después de esto, tamaño el sacrilegio cometido contra Dios, tamaña usurpación del poder divino de serlo todo.

¡El placer que me proporcionaría crear un jesuitismo de las sensaciones! Hay metáforas que son más reales que la gente que anda por la calle. Hay frases literarias que tienen una individualidad absolutamente humana. Pasos de párrafos míos que me hielan de pavor, tan nítidamente gente los siento, tan recortados contra las paredes de mi cuarto, en la noche, en la sombra, (...) He escrito *frases cuyo sonido*, leídas en voz alta o baja –es imposible ocultar su sonido- es *absolutamente el de una cosa que ha cobrado exterioridad absoluta y alma enteramente*. (fr. 29, pp. 49-50)

2. Los seres de sensación

No existe nada, ninguna realidad, excepto sensaciones. Las ideas son sensaciones, pero de cosas no situadas en el espacio, y a veces ni siquiera en el tiempo.

Fernando Pessoa, *Sobre arte y literatura* (1916)

En el *Libro* la exigencia de la escritura parece cobrar independencia, convirtiéndose ella misma en una experiencia de ultra-sensación. Allí se

constata el modo como lo creado –que en este caso por su condición fragmentaria no cesa de crearse- mantiene su independencia con relación al creador y al espectador o lector; es decir, “por la auto-posesión de lo creado que se conserva en sí, lo que se conserva, la cosa o la obra, es un bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y de afectos.”⁸³ Libro-bloque de sensaciones, nunca mejor dicho. Pero así como el percepto no es la percepción, es independiente de quien lo experimenta, de igual modo, los afectos no son las afecciones ni los sentimientos.

Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de preceptos y de afectos. *La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.*⁸⁴

Que toda obra sea un ser de sensación quiere decir que “Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones,” o que las sensaciones mismas –que no se confunden con las percepciones que remiten a un objeto o referencia- se pintan, se esculpen, se componen, se escriben. En la obra, los materiales “invaden el plano de la composición de las propias sensaciones hasta formar parte de él o ser indiscernible.” Es decir, que la materia se torna expresiva, se traslada por completo a la sensación, al percepto o al afecto. El arte arranca “el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente”, y de igual modo arranca o extrae el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. “Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. Para ello hace falta un método que varía con cada autor y que forma parte de la obra: basta con comparar a Proust y a Pessoa, en quien la búsqueda de la sensación como ser inventa procedimientos diferentes.”⁸⁵

⁸³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Percepto, afecto y concepto”, *¿Qué es filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 164-65, e.s.n.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 165. e.s.n.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 168. Véase además José Gil, *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio D'Água, 1999. En este texto el autor muestra las correspondencias entre el pensamiento de Deleuze –tanto en *Mil mesetas* como en *¿Qué es filosofía?*– y la escritura poética de Pessoa, sobre todo en la vertiente heteronímica y la deriva sensacionista. Pessoa ilumina a Deleuze y, por eso podría decirse que al igual que el escritor lusitano, el pensador francés se acerca al primero en dos cuestiones fundamentales planteadas por, pero ya adelantadas en la obra

Toda obra de arte –en la medida en que decanta perceptos y afectos, sin el recurso al sujeto ni a los objetos, es decir que subvierte esta dicotomía y la pone en evidencia en su anacronismo–, será pues un monumento, no para conmemorar un pasado sino un *bloque sensaciones* presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. No es entonces el recurso a la memoria lo que está en juego en el devenir de la obra, sino un material complejo que no se encuentra en ella sino en las palabras, en los sonidos: “el percepto y el afecto son en todo caso seres autónomos y suficientes que ya nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado.” Gran escritor es entonces el que sabe crear seres de sensación que conservan dentro de sí el momento de un día, el grado de calor de un momento, el tedio de una oficina, el desasosiego calmo de una noche de insomnio, la saudade de un muelle, la conmoción que trae la tormenta....

“El percepto es el paisaje antes del hombre, en la ausencia de hombre”, la orfandad del mundo y de las cosas ahí expuestas a la intemperie, libradas al azar y al caos. Es decir que los personajes solo existen en la medida en que entran en el paisaje y forman parte del compuesto de sensaciones. Y “los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza. (...) No se está en el mundo, *se deviene con el mundo, se deviene* contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero.”⁸⁶ Pessoa/Soares es justamente eso: un devenir constante con el mundo al que contempla sin tregua a ras de lo cotidiano absurdo como ya lo

peessoana –sobre todo en el maestro Alberto Caeiro, en Álvaro de Campos en su fase sensacionista con poemas como *El paso de las horas* y *Ode marítima*, y en Bernardo Soares-, a saber: ¿Cómo construir el plano de inmanencia? O ¿Cómo construir un cuerpo sin órganos? Gil encuentra en ambos escritores objetivos comunes: “acabar con la trascendencia metafísica (por lo menos en un cierto Pessoa), pensar y escribir (produciendo multiplicidades) en la inmanencia. (...) Sí los dos convergen hacia el mismo plano de la inmanencia del pensamiento, fue porque uno y otro llevaron hasta su límite extremo el proyecto (poético y filosófico) de la modernidad.” José Gil, *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, p. 14.

⁸⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, p. 170-1

henos visto, siempre atento a los detalles (cosas, voces, frases), a los pormenores, a las pequeñísimas y fútiles cosas y no por ello menos misteriosas.

Todo el mundo se despliega ante mis ojos (...) Toda la vida social yace ante mis ojos. Más allá de esto, presiento los amores, las intimidades, el alma, de todos cuantos trabajan para que esta mujer esté delante de mí en el tranvía, lleve en torno a su cuello mortal, la trivialidad sinuosa de un torzal de seda verde oscura tejido verde menos oscuro.

Me aturdo. Los asientos del tranvía, de un entrelazado de paja fuerte y menuda, me llevan a regiones distantes, se me multiplican en industrias, obreros, vidas, realidades, todo.

Salgo del tranvía agotado y sonámbulo. He vivido la vida entera. (fr. 155, pp.143-4)

Vivir la vida entera en un momento, en un detalle o en una frase hallar todo el mundo, devenir con el mundo y con su absurdo, esto adquiere el estatuto de método en Pessoa/Soares, un método que forma parte de su obra como bien lo señala Deleuze. Soares *deviene* monótona oficina del trabajo, silencioso e insomne cuarto de alquiler, indolentes calles y plazas, torbellino de sensaciones, frases y versos, muchos de los cuales le abandonan fugazmente antes de llegar a casa: se le escapan para siempre y le dejan sumido en la ausencia, en el duelo de las mismas, como cuando las imágenes de los sueños se despiden, nos abandonan justo antes de pretender ponerlas en palabras. Pero justo los versos que se esfuman devienen “poesía inefable” quizá por no haber sido escrita, y con ella deviene a su vez un poeta de lo inefable.

Los perceptos pueden ser microscópicos o telescópicos; la cuestión es que le dan a los personajes y a los paisajes dimensiones gigantescas que ninguna percepción vivida puede alcanzar. En efecto, hay artistas y filósofos que alcanzan el percepto como manantial sagrado por haber visto la Vida en lo vivo y lo Vivo en la vida. Pero justamente ellos, casi siempre, tienen una salud frágil, precaria, no por enfermedad sino porque “han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte. Pero este algo también es la fuente o el

soplo que los hace vivir a través de las enfermedades de la vivencia (lo que Nietzsche llama salud)”⁸⁷

El afecto es pues el devenir no humano del hombre. En estos devenires vegetal o animal, no es que lo uno se transforme en lo otro, sino que algo pasa de uno a otro, y este algo “sólo puede ser percibido como sensación.” Estamos ante una “zona de indeterminación, de indiscernibilidad, como si cosas, animales y personas hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural. Es lo que se llama un afecto. (...) únicamente la vida crea zonas semejantes en las que se arremolinan los vivos, y únicamente el arte puede alcanzarlas y penetrar en ellas en su empresa de cocreación. Y es que resulta que el propio *arte vive de estas zonas de indeterminación, en cuanto el material entra en la sensación, como en una escultura de Rodin. Son bloques.*”⁸⁸ Pero no es que el afecto entre en zonas primitivas en una especie de retorno al origen, sino que el arte devela que en cada momento actual, actúan y prosperan esas zonas de indeterminación, que escapan a la diferenciación.

Un gran novelista o escritor será entonces el artista que da lugar o inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca, les hace devenir como a los personajes. De esto es expresión, entre muchos otros ejemplos, Beckett y los

⁸⁷ *Ibid.*, p. 174. De esta frágil salud del poeta que ha visto demasiado nos habla Pessoa a propósito de su amigo Mario de Sá-Carneiro: “‘Muere joven quien los dioses aman’, es un precepto de la sabiduría antigua. (...) Unos mueren; a otros, arrebatado el instinto con que la viven, les pesa la vida como muerte, mueren la vida en ella misma. Y es en la juventud, cuando en ellos se abre la flor fatal y única, donde comienza la muerte vivida. (...) En el héroe, en el santo y en el genio los dioses se acuerdan de los hombres (...) Los dioses son amigos del héroe, se compadecen del santo, pero sólo al genio aman verdaderamente. (...) al genio le corresponde además del dolor por la muerte de la belleza ajena y de la pena por conocer la ignorancia universal, el sufrimiento propio por sentirse par de los dioses siendo hombre, par de los hombres siendo dios, exiliado de dos tierras al mismo tiempo. (...) Genio en el arte, no tuvo Sá-Carneiro ni alegría ni felicidad en esta vida. Tan sólo el arte que quiso o sintió por instantes lo turbó de consolación. Así son quienes los dioses destinaron suyos. Ni el amor los quiere, ni la esperanza los busca, ni la gloria los acoge. O mueren jóvenes o se sobreviven a sí mismos, habitantes de la incomprensión o la indiferencia. Este murió joven porque los dioses le tuvieron mucho amor.” Fernando Pessoa, “Mário de Sá-Carneiro”, *In Atenía*, Nº 2 Lisboa, Noviembre de 1924. Este texto aparece en castellano en Fernando Pessoa, *Teoría poética*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, pp.127-8.

estados afectivos –tanto más grandiosos cuanto que más pobres en afecciones-; Proust y la complejidad y minuciosidad de los celos en cuanto que finalidad y destino del amor; Pessoa y el desasosiego en cuanto que afecto sin objeto y variación en sí mismo dentro de la clásica constelación de la acedía y el *ennui*. Así, dicen Deleuze y Guattari, los grandes afectos que los artistas crean, inventan y presentan –que además nos los dan haciéndonos devenir con ellos, incluyéndonos en el compuesto- pueden concatenarse o derivar en compuestos de sensaciones, y tales “seres de sensación” (bloques de afecto y percepto) ponen de manifiesto la especial relación del artista con el público y con la tradición a la cual pertenece y de la cual también se distancia. Por ejemplo, el tedio soariano, como lo vimos en la primera parte, se inserta en la constelación de la melancolía, del dolorido hastío del mundo, de la acedía, del *ennui*..., pero sobre esa red, Soares edifica una concepción diversa, o mejor, con peculiaridades propias que hacen que ese afecto al ser traducido parcialmente en escritura sea además, otra cosa, una isla distinta dentro del archipiélago de la sensibilidad a la cual pertenece.

El arte desmonta el edificio de percepciones, sensaciones, opiniones y las sustituye por un monumento de perceptos, de afectos y de sensaciones, un monumento que hace las veces de lenguaje: lengua extranjera en la lengua que reclama un pueblo futuro, por venir. “El escritor retuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo hiende, para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las sensaciones, la sensación de la opinión, con vistas, eso esperamos, a ese pueblo que todavía falta.”⁸⁹ El ser de la sensación surge como la unidad o la irreversibilidad del ente que siente y de lo sentido, entrelazamiento íntimo, borramiento de la diferencia. El percepto se orienta pues a volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir. Si algo existe, que marque la progresión del arte, es pues la capacidad de éste de crear cada vez afectos y perceptos nuevos, “el artista siempre añade variedades nuevas al mundo.”

⁸⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op.cit.*, p. 175

* * *

Sobre los seres de sensación con los cuales se edifica la obra, y con los cuales el artista añade variedades nuevas al mundo, sobre el estatuto singular de las sensaciones en el ámbito del pensamiento occidental, encontramos toda una línea de reflexión contemporánea que va desde Foucault, pasa por Deleuze y Guattari, y se continúa en trabajos tan valiosos como los de José Luis Pardo, en particular, *Las formas de la exterioridad* y *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*. Obviamente no se trata aquí de abordar esta reflexión en toda su extensión y complejidad –pues ello supondría por sí sólo un trabajo de investigación–, sino de señalar muy brevemente, que hablar de sensación, de afección, de seres de sensación y de sensibilidad, supone todo un mundo, toda una historia, todo un debate de siglos (entre filósofos y científicos, con algunas intervenciones de psicólogos) en el cual se verifican privilegios y exclusiones de dos ámbitos: el tiempo y el espacio. Ámbitos que –pese a ser diferentes– se co-pertenecen, es imposible hablar del uno sin mencionar el otro, incluso, aún cuando se le concede el mayor privilegio al tiempo, inevitablemente el otro está allí mismo en condición de impensado o de desestimado, o pensado ingenuamente⁹⁰. Y es en la frontera de estos ámbitos diversos que se requieren, en donde se prolonga un debate entre científicos que abogan por el espacio sin sujeto –por eliminar la

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 178

⁹⁰ José Luis Pardo señala que pensar el espacio no implica algo donde debemos llegar, sino una cuestión en la que ya de hecho nos hallamos inmersos, es sólo que todavía no lo sabemos, no lo pensamos, es decir que pensar el espacio exige pensarlo en su extrañeza, zafándonos de nociones tan ingenuas y habituales sobre el mismo como: “esa-especie-de-nada-donde-está-todo, recipiente neutro que acoge el movimiento de los seres vivos tanto como el reposo de los seres inertes, indiferente en su multiplicidad tridimensional e isomorfo en su extensión continua, infinita, imponderable presupuesto de la sensibilidad que sin embargo no podemos sentir, y cuya amorfa homogeneidad obliga al pensamiento, que no renuncia a él como forma de su exterioridad, a resignarse a la imposibilidad de alcanzar un concepto.” Y esta es la noción que creemos científica, moderna, de lo que es el espacio, aunque no deja de ser marginal a nuestra vivencia cotidiana del mismo. Pero frente a esta concepción se levanta otra más inmediata y cercana a nuestra experiencia, una noción del espacio que habitamos y cuyos mensajes los captamos mediante nuestra sensibilidad, este es el *espacio subjetivo*. Aquí están los términos –ingenuos– de un combate entre lo objetivo y lo subjetivo, de un lado Newton, de otro Jean Paris. Véase, José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1994, pp. 20 y ss.

mirada de éste, excluyendo así el factor subjetivo a fin de acceder por fin a la pura realidad-, y filósofos que, en la estela de Husserl, defienden la subjetividad, pues la mirada es lo único que no podemos retirar del espacio, es decir que para comprender el espacio en su pureza e preciso depurarlo de prejuicios cientificistas y recuperar la intuición original. Pero en este debate se han asegurado largamente en la filosofía el privilegio para el tiempo, desestimando así el espacio que persiste como nuestro gran impensado, eso otro familiar/extraño para nuestro pensar tan habituado como está a las coordenadas del tiempo, para nuestro pensar por definición metafísico -como siempre lo ha sido desde que la filosofía es tal-.

Ese privilegio supone a su vez la garantía de la metafísica, es el pilar sobre el cual se levanta el yo originario, la conciencia, la subjetividad pura: “el ser de la conciencia es tiempo, y todo ser se reduce fenomenológicamente al ser intencional de la conciencia.”⁹¹ Y, dada la falta de fundamento ontológico en la fenomenología husserliana, Heidegger emprende la tarea de situar el tiempo como horizonte necesario del ser, se reduce pues el ser al tiempo y de nuevo se desplaza la cuestión del espacio: la temporalidad será la determinación ontológica en sentido estricto, y así se avanza en el camino abierto por Kant. El espacio queda pues relegado a la condición radical de exterioridad: extraño, exterior a la subjetividad, al sentido, a la verdad, al espíritu, y al mundo como mundo de la vida. El espacio se reduce al orden de la objetividad constituido por las ciencias naturales, especie de *res extensa* -abstracción mecánico matemática, desprovista de toda cualidad de la percepción sensible-, y se contrapone así a ese otro rasgo de la modernidad, a saber, ese orden no-espacial, la *res cogitans*, la subjetividad conciente -que se erige como fundamento ideal de la Extensión y que en la travesía racional moderna se convertirá en tiempo-, entre cuyas determinaciones está la libertad, y con ello se convierte en el ámbito de la moral, el espíritu, la duración, la historia, la temporalidad (historicidad), la mente; de ahí que, sobre la subjetividad

⁹¹ Ibid., p. 21

conciente se edifica la ciencia del espíritu, la fenomenología trascendental. De tal modo, el interés por el espacio cada vez se borra más y más, y entre los más destacados en la producción de las ideas, en la tarea del pensar, impera sin tregua una “indiferencia casi total respecto al espacio, y esto adquiere una relevancia tanto mayor cuanto que ellos se interesan más por el tiempo, categoría estrechamente vinculada a la que rehúsan abordar.” Así se configuran, como dos caras de una misma moneda, los privilegios filosóficos del tiempo y la querella contra el espacio, y de este modo, se contribuye a la reducción de la filosofía a metafísica, por lo cual, es en extremo difícil superar la metafísica mientras perviva la hegemonía del tiempo como resorte de la comprensión de ser.⁹² Esto introduce la pregunta sobre las condiciones de posibilidad para un pensamiento filosófico al margen de las privilegios del tiempo –es decir, al margen de los privilegios de la interioridad, de la conciencia, de la metafísica-, o en otras palabras, queda abierta la pregunta por la posibilidad de una filosofía en la cual se le dé alguna prelación al espacio –y con éste, a la exterioridad, al Afuera, al cuerpo, a las sensaciones-.

Una posibilidad tal supondría ni más ni menos que remontar un pensamiento metafísico como el kantiano cuyo proyecto es progresar desde lo “*sensible hasta lo suprasensible mediante la mera razón.*” Progreso que será únicamente posible en el terreno de la razón práctica, no en el campo de la razón teórica, es decir que estamos hablando de un progreso moral fundado en ideales ascéticos. Pero justamente con Nietzsche, en su tercer tratado de la *Genealogía de la moral*, descubrimos que ese progreso, ese paso hacia delante, hacia lo suprasensible,

⁹² La historia de la filosofía moderna es también, en cierto modo, la historia sobre la forma como ésta se concentra en un pensamiento del tiempo, no como la cosa pensante sino como la cosa digna de ser pensada y su saber se reserva el exclusivo derecho a la verdad de un ser que bordea peligrosamente la nada... El espacio se torna lo exterior al ser, y así se obstaculiza cada vez más el pensamiento del espacio, tal como lo advierte Foucault. El espacio será ocupado por el saber teórico experimental de la ciencia (saber alejado del pensar filosófico, y del mundo de la vida) por lo cual se revela en una idealización abstracta que no parece tener nada que ve con nosotros. Y a la vez, se convierte en objeto de tácticas híbridas nacidas de diversos saberes: antropología, sociología, publicidad, arquitectura.

comporta un rechazo de todo el ámbito de lo sensible, de la sensibilidad, por encontrarla más plebeya y menos verdadero que lo suprasensible.

Rechazar lo sensible no es, evidentemente, en este contexto, rechazar tal o cual ente que sea dado a nuestra sensibilidad, sino rechazar la sensibilidad como tal, por defectuosa, es decir, rechazar el sentido, el sentir, la afección, pues sentir es padecer (ser pasivo y esclavo de las pasiones), sufrir. (...) La metafísica, pues, funda su pretensión de progresar hacia lo suprasensible, abandonando lo sensible, en la moral de los ideales ascéticos.⁹³

Y es precisamente porque nuestra metafísica moderna está anclada en ideales ascéticos, por lo que ha sido relativamente expedito el camino que habría de seguir desde allí el pensamiento europeo. Éste se despliega a partir de la decisión que da privilegio a la interioridad, a la conciencia, al tiempo, a lo suprasensible; y con ello, viene aparejada la condena de lo sensible, de la afección, de las pasiones, del cuerpo, de lo inmediato cotidiano como fuente de verdad y como espacio ontológico, la condena del Afuera finalmente. Pero esta condena de la afección no es fortuita, obedece a la amenaza que constituye un hecho básico, a saber, que la afección no puede ser tal sin una dependencia del alma con respecto al exterior: “los órganos de la sensación son como los agujeros del alma por los cuales corre el peligro de derramarse”; y esos órganos sólo pueden ser activados por fuerzas del fuera: “el cuerpo, el espacio, la carne que envuelve –y por tanto limita- el alma.” Es decir que la estrategia del asceta consiste en cerrarse a ese exterior, convertir el exterior en nada, “desertizar el exterior.” Pero, irónicamente para el asceta, sin lo sensible no se puede elevar el espíritu hacia lo suprasensible, es a partir de lo sensible que se crea un mundo inteligible, las sensaciones son previas al sujeto-alma. Es decir, al contrario de lo que convencionalmente se cree, las relaciones espacio temporales no son producto del sujeto, más bien el sujeto es producto de ellas. Y dichas relaciones, preinscritas en la subjetividad, determinan las condiciones de posibilidad para que “los fenómenos lleguen a afectarnos o, dicho de otro modo, configuran nuestra afección, nuestra afectabilidad, permiten que exista para nosotros en

términos absolutos un orden fenoménico, que las cosas se nos aparezcan (lo que siempre significa que aparezcan en cierto orden)."⁹⁴ Nuestra sensibilidad o capacidad de ser afectados se compone pues de "espacios y tiempos presubjetivos y preobjetivos"; es la sensibilidad en donde los fenómenos devienen sentidos, sensibles, y adquieren sentido. La sensibilidad es entonces el modo en que las cosas nos afectan y el modo en que somos afectados por ellas.

Por tanto, la sensibilidad ocupa un lugar inevitablemente fronterizo entre lo interior y lo exterior; no es pues ni externa ni interna⁹⁵, pero es condición de la diferencia entre estos dos ámbitos. Ella es pliegue entre lo uno y lo otro, y contiene en sí misma tanto la forma de la interioridad como la forma de la exterioridad: arrollándose da lugar a la interioridad (tiempo), y desplegándose da lugar a una exterioridad extensa y figural (tiempo) donde coexisten los cuerpos. A la conjunción de ambos movimientos (repliegue y despliegue) se le llama *experiencia*. La sensibilidad es el doblez de la interioridad y la exterioridad de la apariencia, del aparecer, de lo fenoménico. Así, todo aparecer -en cuanto devenir sentido- se escinde: como arrollamiento ocupa un tiempo, *transcurre* durante un lapso que es irreductible; y como despliegue se extiende en un espacio y ocupa un lugar, *discurre* en un determinado sitio que también es en ciertos límites irreductible. Tal irreductibilidad implica que entre el orden interior y el exterior "no hay posibilidad alguna de traducción." En sí misma la exterioridad es intemporal, así como la interioridad por sí misma e inespacial. Por ende, si la sensibilidad no es ni interior ni exterior, es porque como tal es "la distancia inespacial o el intervalo intemporal que separa el espacio del tiempo, lo interior de lo exterior, el sentido interno del sentido externo." Ahora, la intraducibilidad entre ambos órdenes nos sugiere que el rasgo propio,

⁹³ *Ibid.*, p. 25

⁹⁴ *Ibid.*, p. 31

⁹⁵ En este punto, aunque pueda parecer una anotación un poco fuera de contexto, no deja de parecernos significativa la proximidad entre esta definición de la sensibilidad como término limítrofe entre lo interior y lo exterior, y la aproximación conceptual que Freud hace de la pulsión en *Pulsiones y destinos de pulsiones* cuando muestra cómo este es un concepto limítrofe entre lo corporal y lo anímico, una exigencia constante de trabajo que lo orgánico le plantea a lo corporal. Es decir, también cabe decir de la pulsión que no es ni externa ni interna, es fronteriza.

lo auténticamente constitutivo de la *experiencia es esa diferencia irreductible* que salvaguarda la sensibilidad como afectabilidad, como posibilidad de devenir sentido del ser, como frontera entre el interior y el exterior. *El tiempo es el espacio interiorizado, y el espacio la exteriorización del tiempo, el tiempo es un repliegue del espacio, y el espacio una desenvoltura del tiempo: el tiempo concentra, condensa el espacio; el espacio distiende, expande y dispersa el tiempo.*⁹⁶

Entonces, es también en esa frontera entre tiempo/espacio, interioridad/exterioridad, donde cabe interrogar otra vez por las condiciones de posibilidad para un pensamiento al margen de los clásicos privilegios otorgados al tiempo, para un pensamiento que supere en él mismo la extrañeza frente al espacio y que esté dispuesto a darle acogida al Afuera en cuanto que Afuera irreductible –lo cual no deja de tener sintonía con lo que propone Blanchot sobre lo desconocido en cuanto que desconocido-. Pardo habla de una carrera de relevos donde justo en esta época le correspondería el turno al filósofo estetólogo quien, como conciencia estética de la humanidad, estaría para advertir que más allá de los combates de las psicologías de la sensación, la “afección no es ni un estado neurofisiológico entre otros, ni una representación de la conciencia, sino la relación en virtud de la cual los objetos se tornan afectantes y los sujetos afectados. ¿En qué condiciones llegamos nosotros a sentir? ¿En qué condiciones pueden las cosas llegar a afectarnos, a ser sentidas? ¿Cómo lo real deviene sentido y/o sensible?”⁹⁷ Es decir, no estamos para recabar sobre la clásica discusión –quizá ya obsoleta- sobre el estatuto del espacio o del tiempo en el pensamiento, sino más bien para detenerse en esa zona indeterminada que en sí misma es la afección, la sensibilidad que no es ni interior ni exterior. La afección tiene una historia, una ontología, una política que es necesario liberar de la “clausura en el ámbito de la psicología, o de su anestesia en al ámbito de la estética como teoría de lo bello.” La afección, de hecho, está vinculada y determinada por la experiencia en sentido lato, y puede

⁹⁶ *Ibid.*, p. 34-5. El subrayado es nuestro.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 40

variar sin que se hayan producido modificación alguna en los objetos y sujetos relacionados por ella.

Por otra parte, la afección es lo que determina el pensamiento: lo pensado tiene como referente último lo sentido, pensamos porque somos afectados, y pensamos –clara o confusamente, manifiesta o tácitamente– nuestras afecciones. Restituir lo pensado al lugar de la afección que lo determina, (otorgar un lugar a lo pensado y devolver lo pensado a su lugar, al único lugar en que puede ser pensado), eso es mostrar que el pensamiento tiene una geografía, que la sensibilidad y el comportamiento pueden ser salvados de su exilio en la psicología (...) y colocados de nuevo en el dominio de una estética que es ontología de pleno derecho. (...) Es, en suma, reconocer que *pensar lo que sentimos merece la pena* (además de que eso es todo lo que pensamos y podemos pensar), que *la experiencia sensible es el único sujeto posible del pensamiento*, pero que no es subjetiva en ninguno de los sentidos de este término, y que por tanto debe llegar a ser también objeto del pensamiento, aunque precisamente rechace por completo el molde de la objetividad.”⁹⁸

Quizá, considerando esta dimensión sensible la expresión de Freud, “los poetas se adelantan...”, adquiere otra perspectiva; o bien, en palabras de Pessoa, la soledad y el aislamiento en su caso es como la soledad y el aislamiento del que se adelanta a los compañeros de viaje. Quizá en esa labor de restituir lo pensado al lugar de la afección que ahora encara el filósofo estetólogo, el poeta ha recorrido ya un buen trecho, se ha adelantado y ha visto y oído cosas grandes y terribles, y de allí que vuelva con los ojos llenos de lágrimas y los tímpanos perforados, como bien lo metaforizan Deleuze y Guattari. Entonces la pregunta ahora no es tanto por las condiciones de posibilidad para que el filósofo estetólogo restituya lo pensado al lugar de la afección, sino qué tan dispuesto está ese filósofo para escuchar lo que sus hermanos mayores, los poetas, tienen para decir sobre lo que ha sido “el viaje uliseico a través de todas las sensaciones vividas”, viaje que para Soares es por cierto uno de los modos de vivir la vida en extremo.

“¿No es cierto que siempre que el pensamiento se ha esforzado en dar al espacio la más alta dignidad que él puede otorgar, la dignidad de un concepto,

lo ha traicionado de una u otra forma?"⁹⁹ Dicho kantianamente, el espacio es la forma de la sensibilidad, la forma de la exterioridad; entonces, que sea intraducible al concepto es también indicativo del estatuto que tiene la sensibilidad con respecto al entendimiento: el estatuto de una pura exterioridad todavía no pensada a pesar de vivir inmersos en ella. Si el espacio es la forma de la sensibilidad, la condición de la intuición sensible, y si en él hay algo que se resiste a los "moldes de la inteligibilidad forjados en las andaduras metafísicas del pensamiento conceptual, ¿no querría eso decir que el pensamiento tiene aún como tarea pendiente la de *pensar lo sentido como tal, antes de pretender trascenderlo hacia el Sentido?*"¹⁰⁰ Estamos pues ante dos ámbitos heteróclitos de la experiencia humana, los cuales, aunque intraducibles se requieren, de distinta forma daro está. De un lado está el *Sentido*, el tiempo, la historia, la palabra, el relato, la secuencia, el sujeto ("yo" que habla); de otro lado, está lo *sentido*, el espacio, la no significación, lo intempestivo, lo no historizable, la imagen, el fragmento, la afección, la ausencia de sujeto. O, también, podemos decir, de un lado la interioridad, de otro el Afuera. Allí donde el concepto es insuficiente, irrumpe la imagen poética, artística, pero también el silencio, lo neutro, lo otro.

A esta intraducibilidad se refiere Win Wenders cuando dice que "las imágenes no tienen una tendencia automática a acomodarse en una historia, y cuando tienen que funcionar como las palabras y las frases, tienen que ser violentadas, esto es, manipuladas." Es decir, que "contar significa siempre constreñir a las imágenes", con lo cual no toda manipulación que se hace de éstas conduce al arte, pues muchas veces, al contrario, la manipulación le roba la vida a las imágenes. Frente a la imagen, la historia se comporta como un 'vampiro' que procura chuparle la sangre. Mientras que las imágenes son más muy delicadas, tan sutiles como caracoles que se repliegan cuando se toca su antena; son tan delicadas y sutiles que "tampoco quieren trabajar como caballos; no les gusta

⁹⁸ *Íbid.*, p. 41

⁹⁹ José Luis Pardo, *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, p. 38.

¹⁰⁰ *Íbid.*, p. 39. e.s.n.

cargar ni transportar: ni mensajes, ni sentidos, ni propósitos ni moral. Pero precisamente eso es lo que quieren las historias.”¹⁰¹

Este sugerente contraste que ilustra bien esos dos ámbitos próximos pero diversos, nos permite también avanzar algunas cuestiones con relación a la escritura fragmentaria de la cual ya hemos dicho algunas cosas. También podríamos decir que a esta escritura tampoco le gusta trabajar como caballos, no le gusta cargar ni transportar: ni mensajes, ni sentidos, ni propósitos ni moral. O, en otras palabras, el fragmento es un tipo de escritura situado del lado de la imagen, o en todo caso del lado contrario de la historia y el relato, socavando la noción de sentido, de significación, de narración, destruyendo la ilusión de que existe un orden –una concatenación y una finalidad última– tras la enmarañada acumulación de fenómenos. Es decir que el sutil fragmento que no quiere ser animal de carga esconde una violencia tremenda en la medida en que revienta la ilusión del orden, impide la secuencia y el carácter pacificador de esta, y en lugar de la comodidad de la historia abre el espacio donde se develan los acontecimientos como una diáspora, sin orden ni sentido alguno. Las imágenes, como la escritura fragmentaria nos enfrentan ante el hecho de que las “situaciones aisladas no se ligan unas con otras, y las experiencias existen únicamente como situaciones. Nunca me sucede una historia: lo lamento, y es tal vez una carencia, pero a lo largo de mi vida no he experimentado una sola historia.”¹⁰²

Las historias, los relatos, con principio y fin, tienen pues una función pacificadora, hacen la vida soportable, cumplen la función de la ilusión en sentido freudiano, operan como un auxilio, casi como un seguro de vida, son como anteojeras para no ver ni el absurdo de la existencia y del mundo, ni el vacío mismo; las historias “ayudan a los hombres a vencer sus grandes angustias: la angustia de que no hay Dios y de que ellos son sólo diminutas

¹⁰¹ Win Wenders, “El estado de las cosas”, *Medios revueltos*, N° 1, p. 29.

¹⁰² *Ibid.*, p. 29

partículas flotantes, apoyadas por la percepción y la conciencia pero perdidas en un universo que desborda y sobrepasa todas sus representaciones.”¹⁰³ Es decir, que las historias, los relatos, y la vida se excluyen, hay un punto de intraducibilidad entre estos dos ámbitos; hay un resto de Afuera que no es narrable. Sin embargo, las historias tienden a la vida, a la imagen, dependen de ella, son parasitarias de algún modo; caso contrario al de la vida, las situaciones o acontecimientos, la imagen y el fragmento: no tienden naturalmente al relato o la historia. De esta constatación nace el rechazo frontal de Wenders contra las historias, pues encuentra que éstas no hacen más que engendrar mentiras, y la mentira mayor es el vínculo que las historias introducen donde no existe o donde es imposible nexo alguno. Sin embargo, y esa es nuestra paradoja, “por otra parte *necesitamos de esas mentiras*, al extremo de que carece totalmente de sentido organizar una serie de imágenes sin sentido, sin la mentira de una historia. *Las historias son imposibles, pero sin ellas no nos sería en absoluto posible vivir.*”¹⁰⁴

Imagen y fragmento comparten la no-tendencia al relato, a la historia, y desenmascaran así la dimensión mentirosa de la historia que tiende a establecer nexos donde no tiene lugar establecerlos; las historias pretenden tejer sin telar. Ahora, en el caso del cine, de las imágenes visuales, pese a que estas no tienden naturalmente a la historia, finalmente se requiere de ésta, pues de lo contrario no tendría sentido alguno una sucesión de imágenes sin una mentira que las anude mínimamente. La escritura fragmentaria por su parte, el fragmento en cuanto que imagen poética –la sensación devenida imagen–, no requiere tan acusadamente de una historia o relato en el cual puedan anudarse unos elementos con otros. En la escritura fragmentaria, en esa proliferación de imágenes poéticas en la que se despliega por ejemplo el *Libro* de Soares, la afirmación de Wenders según la cual, “*Las historias son imposibles, pero sin ellas no nos sería en absoluto posible vivir*”, necesariamente se pone entredicho o se matiza, o se muestra como una verdad parcial, pues lo que tenemos allí es seres

¹⁰³ *Idem.*

de sensación que devienen en una escritura que no se esfuerza ni trabaja como caballos cargando sobre sí mensajes, sentidos, propósitos, moral; más aún, estos seres devienen allí como acontecimientos, situaciones aisladas, azarosas. Así, en esa correspondencia entre el plano de las sensaciones y la escritura fragmentaria se da lugar a una espacialidad fracturada, a un conjunto paradójico que tiene la forma del archipiélago o la constelación, y como tal funciona: no es que allí sea imposible vivir, es que el vivir se revela como diversidad de acontecimientos, como jirones donde –aunque sea parcialmente– *lo sentido* imprime un sentido posible pero parcial y fugaz; no en vano de una imagen poética a la siguiente lo que hemos de transitar es un trozo de silencio, una ausencia que nada significa, un corte tanto de lo sentido como del sentido, un viraje en el plano de la experiencia.

3. La exigencia del fragmento

(...)yo, que no oso escribir más que fragmentos, pedazos, trozos de lo inexistente, yo mismo, en lo poco que escribo, soy también imperfecto.

Fernando Pessoa por Bernardo Soares, *Libro del desasosiego*.(frg. 453)

Dice Soares que todo cuanto escribe es pardo, neutro; pero todo cuanto escribe son quebrados e inconexos fragmentos y nada más que fragmentos, cuyo estilo además es –como lo defiende el mismo Pessoa– “el devaneo y la desconexión lógica”, es decir, el estilo del no estilo. El de Soares es el irredento *Libro* del fragmento, sin ilusión de unidad ni referencia a un todo perdido o por venir; es el depósito de fragmentos, el pozo abismal donde se refleja la poética pessoana: poética de la disolución subjetiva que da lugar a otro modo de ser emancipado del sujeto en cuanto “yo” que habla, poética del reconocimiento de la afección como realidad primera y quizá la única, poética de lo cotidiano absurdo. O, parafraseando a Blanchot, el *Libro* en su materialidad recoge pedazos de meteoros desprendidos de un cielo desconocido, pedazos que vagan por ahí en

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 31., e.s.n.

pleno desamparo en una constelación que no los adopta pero que tampoco los expulsa, justamente porque ésta consiste en lo mismo: trozos provenientes de otros cielos. O también cabe la comparación con el archipiélago, fragmentos como islas que entre sí no esperan alcanzar un día la unidad que las convierta en un continente a salvo de la indefensión y la soledad insular. La constelación y el archipiélago son en todo caso modos arbitrarios y paradójicos de establecer, de conectar ámbitos independientes entre sí, son modos de no relación donde la relación es imposible. El *Libro* de Soares es entonces como un archipiélago, o una constelación donde alternan trazos, frases, pasajes breves y extensos, con espacios vacíos, con ausencias que operan entre otras cosas como un fondo sobre el cual se delinean las “partes sólidas”. Espacios o vacíos que nos enfrentan de entrada con una condición ineludible de este tipo de escritura, a saber, que cada fragmento “nos pone en el corte, al borde de, al filo de, junto a, o inmediatamente asomados al silencio.”¹⁰⁵ O sea, que leer un texto de esta naturaleza exige hacerse cargo de esos espacios, de esos vacíos constitutivos que determinan un ritmo, una cadencia muy diferente al ritmo y la cadencia propios de los grandes relatos o de los textos breves o extensos con una hilo narrativo definido. Es como si el no-estilo de un libro así -definido por el devaneo y la desconexión lógica- fuesen a su vez el ritmo que luego contagiará la lectura, y eso no deja de ser cuanto menos contradictorio, incómodo, extravagante incluso en la medida en que fastidia y estorba la tendencia a determinar la gran unidad de un texto al leerlo.

El *Libro del desasosiego*, como lo hemos visto, no es del todo un libro para Pessoa, o más exactamente, este libro le acompaña obsesivamente durante los últimos veinte años de su vida sin permitirse dudar del mismo, pero, eso sí, el libro siempre aparece como haciéndose, siempre inconcluso, siempre fragmentario y este rasgo nunca le abandona. Pero el inacabamiento no es acá un defecto o falla que puede ser remediada por Pessoa/Soares o por alguno de sus críticos o

¹⁰⁵ Enrique Lynch, *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Destino, 1993, p. 82

editores¹⁰⁶ por más que se esforzaran, y esfuercen en ello; su inacabamiento es justo lo que lo define de modo muy similar tanto al *Libro de arena* de Jorge Luis Borges, el cual no tiene principio ni fin, como a la *Rayuela*, de Julio Cortázar: la diferencia es en este último, que el autor propone de antemano unas rutas posibles para entrar en el juego, mientras que en el *Libro* de Soares no contamos con ese plano que oriente posibles rutas; el autor deja al lector huérfano de dirección, en la intemperie tanto de lo sentido como del Sentido. Según Blanchot, la soledad que alcanza al escritor mediante la obra se revela precisamente en que ahora “*escribir es lo interminable, lo incesante*”, la escritura entrega al escritor a lo que aún habla cuando todo ha sido dicho, esto hace del escritor un desesperado que procura “*hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar.*”¹⁰⁷ Sin embargo, pese a su inacabamiento, pese a la imposibilidad de llegar a ser un libro concluido, éste cumplió una importantísima función para Pessoa, fue como una estrella que lo guiaba en su extravío y multiplicidad poética; fue como la madeja de donde extraía muchos de los hilos para tejer su peculiar literatura; fue como la cantera o el laboratorio poético de donde salían y retornaban también las voces de sus otros poéticos, de sus heterónimos. Este *Libro* es en su inacabamiento el centro-excéntrico de la obra de Fernando Pessoa, quien constituye en sí mismo una literatura, un capítulo en todo caso de la literatura del siglo XX.

Con la escritura fragmentaria –escritura a la cual se refiere Pessoa como restos, residuos, desechos, trozos de lo inexistente-, nos enfrentamos pues a la imposibilidad de la totalidad, a la destitución de ideal de completud, al reconocimiento de la ausencia de un todo, ella supone hacerse cargo de lo que tiene de imposible el libro como unidad. Del fragmento emana la vocación por lo no conuido, el rechazo o resistencia a la forma del gran relato, de la historia. El habla del fragmento está, además, necesariamente vinculada al pensamiento

¹⁰⁶ Más aún, si revisamos la historia de las dificultades de la edición póstuma del *Libro*, vemos que tienen que ver justamente con eso, es decir, el libro devino a través de Pessoa/Soares sin el recurso al relato, y eso es lo que más incomoda al crítico y al editor, pero es también lo que más nos interesa, es también lo que le asegura un lugar en la literatura contemporánea.

¹⁰⁷ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 19-20. e.s.n.

de la no certeza, que desdeña de las seguridades ontológicas, que perdió toda confianza en los principios de la razón, que no se ajusta a ningún sistema; es el habla, por tanto, de la pluralidad de perspectivas, siempre parciales, provisionales, en las cuales proliferan los sentidos en la medida en que se atomiza la noción misma de sentido. Escritura de ráfagas o de golpes de inspiración y de ocurrencia -como dice Enrique Lynch a propósito de Nietzsche-. El fragmento es entonces la “fórmula compensatoria” del devenir de una escritura sin proyecto, es su más “eficaz modelo de elocuencia, ya que el fragmento se abandona a la inmediatez y se deja orientar por la ocurrencia, hace despuntar el *Witz* (...)”¹⁰⁸ Pessoa bien podría haber refrendado la expresión de Nietzsche (en el numeral 244 de la *Gaya ciencia*): “Ni los pensamientos propios se pueden reproducir con palabras.”

La escritura fragmentaria, que no remite a un relato ni se integra en un gran sistema, sí requiere, sin embargo, del concierto del lector que visualiza, como si de un conjunto se tratara, tanto los textos como los espacios vacíos que los separan. Es decir, para que un fragmento funcione como tal es preciso que la

¹⁰⁸ Enrique Lynch, *Op cit.*, pp. 72-3. Es decir, la escritura fragmentaria-que es en sí misma tanto el estilo del no estilo a la vez que una interpretación por sí misma- se muestra en toda su radicalidad a-sistémica, en toda su naturaleza refractaria a cualquier metodología interpretativa bien de carácter filológico o bien de corte hermenéutico. ¿Cómo hacer pues una tesis o una investigación sobre Nietzsche o sobre escritores que se definan por una escritura ajena a los afanes de exponerse en obras cerradas y firmadas por el autor? ¿Cómo sortear la declarada tendencia consciente a la contradicción propia de estas escrituras?. Incompletud e indecibilidad son rasgos de la escritura fragmentaria, es decir, que ésta evade tanto el principio de razón suficiente, como la regla hermenéutica según la cual todo texto es interpretable, de donde todo texto fragmentario es inintegrable en un sistema, no remite a un todo porque no presupone ni espera un todo donde pueda integrarse. Lynch hace referencia a cuatro grandes tipos de escritura fragmentaria: *Primero*, piezas discursivas breves (sentencias, observaciones, glosas, apuntes, comentarios, escolios) que constituyen “parcelas de sentido”, reconocidos por la lectura como “espacios de saber”; ej: las colecciones de aforismos de Hipócrates. *Segundo*, fragmentos propiamente dichos: cartas, papeles póstumos, misivas, notas de trabajo, emblemas, citas; ej: buena parte de la obra de Benjamín, Kafka, Husserl, Nietzsche. *Tercero*, la escritura fragmentaria que la lectura erudita define como “vestigio”, aquí el fragmento es ruina, desecho, porción, parte desmembrada, y se incluyen tanto ruinas naturales como intencionales. Y *cuarto*, la escritura ensayística... de Voltaire a Marx, de Lessing a Barthes, y por su puesto Nietzsche, aunque éste participa de las cuatro grandes formas en general. De Pessoa, con su universo heteronímico, bien podría decirse que también participa de todos estos modos, y además de forma radicalizada; y ello, porque la heteronimia en sí misma es una expresión extrema de la fragmentación de la escritura, y además, tanto en el caso del *Libro* como en los escritos críticos del mismo Pessoa, la fragmentación es la tonalidad dominante.

lectura lo reconozca en un conjunto, aunque sólo sea implícitamente. Lo que indica que el lector de fragmentos se haya en la incómoda posición donde al mismo tiempo parece ser tenido en cuenta y a la vez parece excluido o tratado con toda desconsideración –aparece incluso prácticamente ignorado muchas veces– por el autor. El lector se halla en la incómoda situación de ensayar a cada tanto una cierta *recepción sistemática*, o un tipo particular de integración de algo que se resiste al sistema y a la integración. Más aún, puede tratar los silencios que separan los fragmentos como “elisiones”, hasta captar incluso cierto ritmo¹⁰⁹ o cadencia en ellos; sin embargo, esto no garantiza poder dar cuenta del procedimiento pues no es posible desentrañar una regla que los organice o disponga, es decir, ante los silencios, se desarma el trabajo de la crítica. Aunque se detecten las interrupciones no es posible saber cómo y por qué se producen. Y esto explicaría muchos de los intentos que hacen los comentaristas de suplir los vacíos y los silencios, como si supliéndolos, rellenándolos con explicaciones y supuestos, el conjunto ganara una coherencia temática –imaginaria claro está–; sin embargo, el comentarista, editor o crítico que así proceda, a menos que lleve demasiado lejos la ficción, no podrá dar plena cuenta –por ejemplo– del estricto orden cronológico de la elaboración de dicha escritura fragmentaria, ni cómo es que surge una tesis en el texto y cómo irrumpe otra que tranquilamente contradice la anterior, ni cómo un argumento conduce a otro, ni como hay una cierta compulsión repetitiva en diversos pasajes, lo cual se destaca muchas veces como una obsesión del autor: el retorno de ésta una y otra vez sobre una misma cuestión contradiciendo, repitiendo o luminando lo ya dicho anteriormente.

O sea que la escritura fragmentaria compromete de modo especial al lector, como en una especie de co-autoría ineludible, bien porque supone en sí misma una tentación para el lector en el sentido de empujarlo a allanar silencios, suplantando así al autor, bien porque éste autoriza de algún modo la

¹⁰⁹ La lectura de la prosa fragmentaria exige en este sentido una cierta sensibilidad musical, pues los vacíos entre un pasaje y otro hacen las veces de los silencios musicales que determinan la audición, el sentido, y las secuencias sonoras.

intervención en un texto abierto, diseminado, que provoca al lector y lo incita a unificar, a integrar y a remitir las partes a un todo. Más aún, en los intentos por salvar a la obra de las propias contradicciones los lectores e intérpretes llegan muchas veces a límites insospechados y apelan a la biografía del autor con el ánimo de encontrar en ella “un punto de referencia que unifique la dispersión”. Y ese centro o coherencia imaginaria sirve más para ahorrarse algo de la incomodidad que suele acompañar la lectura serializada de los fragmentos que, obviamente, para obtener una comprensión más aguda de las implicaciones de una escritura que se resiste al relato. Ese centro “hace de carta de navegación para guiarse por un pensamiento que, como es habitual en los escritores fragmentarios, se presenta como oceánico.” De allí, que toda la “selva interpretativa” que se hace cada vez más espesa en torno a obras como la de Nietzsche –y en nuestro caso, Pessoa–, y a escrituras como las de muchos presocráticos, constituye lo que Lynch denomina “una historia del error”, pues no hay nada más opuesto al pensamiento que exponen estos autores en sus textos y pasajes que los esfuerzos de las lecturas orientadas. “Habría que pensar si es en verdad posible leer –es decir, leer comprensivamente, intelectivamente– un discurso desvertebrado, cuando todo en él, desde su más radical pluralidad y la voluntaria diseminación hasta su abigarramiento, todo, rechaza los presupuestos del método interpretativo.”¹¹⁰

Consideramos que esta advertencia vale igualmente para nuestro trabajo, para nuestra lectura de un texto fracturado como el de Pessoa/Soares; es una advertencia que situamos en paralelo con la pregunta que formulábamos al hablar del carácter de exterioridad, de intraducibilidad, tanto del espacio como de la sensibilidad con respecto al entendimiento: ¿No querría eso decir que el pensamiento tiene aún como tarea pendiente la de *pensar lo sentido como tal, antes de pretender trascenderlo hacia el Sentido*?

¹¹⁰ Enrique Lynch, *op.cit.*, pp. 85-6. Ante esta advertencia conviene atender a lo que dice Eric Hoppenot, y es que la obra fragmentaria daría lugar también a un nuevo tipo de lector “que no cesa de perderse, de buscar la pérdida”, de obsesionarse por “lo irrevocable de lo Neutro”.

* * *

Ante la no secuencialidad de la escritura fragmentaria –su manera de aparecer en frases sueltas, breves, cerradas, que rehúsan a la linealidad, y que por eso se exponen como suspendidas en el vacío, inmóviles–, tenemos primero la inclinación a reconocer en ello un rasgo inquietante de esta escritura que es ruptura de todas las relaciones interiores de lo que sería un relato; sin embargo, después de fracasar en el intento por unificar lo que está disperso, se revela que esa dispersión y proliferación atiende a una coherencia e incluso responde a una exigencia pertinaz: a la imposibilidad misma tanto de la unidad como de un verdadero comienzo de la escritura, ¿cuál fragmento es el primero y cuál es el último? Todos los fragmentos son eco o huella de lo que todavía no alcanza a ser dicho. El fragmento irrumpe como fuera del tiempo, truncando la linealidad y la unidad discursiva, alterando la continuidad de logos. La escritura fragmentaria es entonces, necesariamente, la de la repetición, la de la variación, la del “arte de la fuga”. Pero estos rasgos tienen que ver con una condición radical e incurable y es que esta escritura es concreción del tremendo poder de seducción que ejerce el desastre¹¹¹, es decir, la escritura fragmentaria –que en sí es una exigencia que sólo adviene cuando todo ha sido dicho– y desastre se corresponden. La escritura fragmentaria es una exigencia que se impone cuando todo ha sido dicho, de ahí su carácter de escritura del estertor, del final, testamentaria y testimonial. Es en ese sentido que hemos de leer el *Libro* de Soares, como libro posible sólo en la medida en que ya todo ha sido dicho, es decir, que todo ha sido dicho pero el rumor de lo no dicho no cesa; en ese sentido será el libro-rumor de lo incesante, de lo inacabado e imposible de decir, rumor de lo que tiene de inconceptualizable el desasosiego, lo neutro y lo pardo de la escritura.

¹¹¹ Que la escritura fragmentaria y el desastre se pertenecen es algo que evidenciamos tanto en experiencias como las de Pessoa/Soares con su *Libro del desasosiego*, como la del mismo Blanchot con su *Escritura del desastre*, y también, en lo que nos llega como *Fragmentos póstumos*, de Nietzsche, por nombrar solo algunos ejemplos

La escritura fragmentaria pertenece pues a un universo a-sistemático, a un más allá de todo discurso que se pretenda integral, al lenguaje plural, al murmullo del silencio, de la ausencia sobre la cual ser recortan y se separan formas variables. Esta escritura pertenece –a juicio de Blanchot-, a un pensamiento que sería *Versuch* –prueba, ensayo, análisis, experimento, tentativa-, es decir, es la escritura propia del *Versucher* –experimentador, tentador-; entonces, el fragmento está “ligado a la movilidad de la búsqueda, al pensamiento viajero (el de un hombre que piensa al caminar y de acuerdo con la verdad de la marcha).”¹¹² Y aunque existe una relación del fragmento con el aforismo, no se les debe igualar, pues en éste existe un poder que limita y encierra, y a esta limitación se resiste la escritura de Pessoa, fragmentaria por definición; a ésta, en cuanto que única y solitaria, le corresponde o se aviene mejor con la forma del fragmento, más que con la forma aforística. El habla del fragmento es aquella que ignora la suficiencia, que “no tiene por sentido su contenido” y que tampoco se conjuga con otros fragmentos para formar un pensamiento más completo, no precede al todo sino que se dice fuera del todo y después de él. El habla del fragmento se levanta más allá de la dialéctica, no porque pretenda refutarla sino porque el fragmento es una forma de “habla distinta, *separada del discurso*, que no niega y en ese sentido no afirma y que, sin embargo, *deja lugar entre los fragmentos*, en la interrupción y la detención, a lo *ilimitado de la*

¹¹² Maurice Blanchot, “Reflexiones en torno al nihilismo”, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970 pp. 253-54. Este apartado también aparece traducido como “Nietzsche y la escritura fragmentaria”, <http://www.nietzscheana.com.ar/blanchot.htm>, p. 2. Blanchot nos muestra a un Nietzsche que pertenece por igual al Todo y también al fragmento, es decir que está entre “nada existe por fuera del Todo” –con lo cual afirma la cuestión del todo como la única dotada de validez, y restaura la idea de totalidad, el pensamiento de conjunto de pleno derecho- y la afirmación según la cual le “parece importante desembarazarse del Todo de la unidad, es necesario desmigajar el universo, perder el respeto del todo” –con lo cual Nietzsche ingresa en el espacio de lo fragmentario, asume el riesgo de un pensamiento que no garantiza ya la unidad. Es decir que el habla donde se revela la exigencia de lo fragmentario no contradice el todo, o, en otras palabras, el pensamiento de Nietzsche no conoce la contradicción, y de ello da clara muestra la idea del Eterno Retorno (con la cual se indica tanto una verdad cósmica y la expresión de una idea estética, como el pensamiento del ser en cuanto que devenir) oposición que nombra una verdad múltiple y la necesidad de pensar lo múltiple, pero la multiplicidad es también relación con lo Uno. De donde Blanchot dirá que el pensamiento de Nietzsche se unifica en el pensamiento del Todo como multiplicidad infinita cuya expresión irrebasable es el Eterno Retorno.

diferencia."¹¹³ El habla del fragmento reconoce tanto la diferencia como el azar, el juego y la risa; reconocimiento que lo sitúa en otro ámbito diverso al logos, en el ámbito de la exterioridad, del Afuera, al cual –como vimos antes– pertenece también la sensibilidad, la afección, la imagen. O sea, que en el habla del fragmento también se pone en juego ese tránsito hacia el afuera, tránsito en el cual consistiría, como señala Michel Foucault, lo propio de la literatura moderna. En ese tránsito, "*el lenguaje escapa al modo de ser del discurso* –es decir, a la dinastía de la representación-, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo."¹¹⁴

Que el lenguaje escape al modo de ser del discurso, que se libere de la hegemonía de la representación, es decir, que sea posible el advenimiento de la literatura en cuanto que ser del lenguaje –"la exposición del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada"–, todo esto, presupone algo radical: que "el sujeto que habla ya no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga mediante él, representándose a veces bajo una forma gramatical dispuesta a esos efectos), como *la inexistencia* en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje."¹¹⁵ Es decir que la literatura supone la disolución del "yo hablo", y en el espacio vacío de éste será posible la experiencia desnuda del lenguaje: en el Afuera desaparece el sujeto que habla e irrumpe el ser del lenguaje. Lenguaje sin sujeto entonces, he ahí la literatura. "Nos encontramos, de repente, ante una hiancia que durante mucho tiempo se nos había ocultado: *el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto.*"¹¹⁶ Y será lo que Foucault denomina "pensamiento del afuera" –todavía por configurarse, posibilidad aún incierta– el que dará cuenta de este tránsito; y de ese pensamiento existen dos expresiones

¹¹³ *Ibid.*, p. 257 . e.s.n.

¹¹⁴ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 12.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 11

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16

básicas: el monólogo de Sade en el cual impera la desnudez del deseo; y la poesía de Hölderlin donde lo que resplandece es la ausencia de los dioses. Ambos nos ponen de camino hacia la experiencia del afuera, y será en el siglo XIX y en parte del XX, cuando esa experiencia reaparezca en el seno mismo del lenguaje, y esto acontece en la escritura de Nietzsche, en la de Mallarmé, en la de Artaud, en la de Bataille, en la de Klossowski y en Blanchot... Sobre todo en Blanchot, y daro, en Fernando Pessoa. En estas escrituras brilla el pensamiento del afuera, pues “cuanto más se retire en la manifestación de su obra, cuanto más esté, no ya oculto por sus textos, sino *ausente de su existencia y ausente por la fuerza maravillosa de su inexistencia*, tanto más representa para nosotros este pensamiento mismo: la presencia real, absolutamente lejana, centelleante, invisible, el vigor tranquilo, infinito, medido de este pensamiento mismo.”¹¹⁷

De hecho, en todas estas escrituras se revela el pensamiento del afuera y acontece la extraña relación, o mejor la extraña hiancia en la que el ser del lenguaje no adviene más que allí donde desaparece el sujeto.

El hombre desaparece, es él quien tiene por esencia la desaparición. (...) El hombre es siempre el hombre del ocaso, ocaso que no es degeneración sino por el contrario, el sello que se puede amar en él, que une, en la separación y la distancia, la verdad humana con la posibilidad de perecer. (...) El habla como fragmento tiene relación con el hecho de que el hombre desaparezca, hecho más enigmático de lo que se piensa, puesto que el hombre es en cierta forma eterno o indestructible, y, siendo

¹¹⁷ Ibid., p. 22 El subrayado es nuestro. Foucault se detiene más adelante en el modo como las ficciones de Blanchot más que imágenes propiamente dichas son la transformación, el desplazamiento, el intervalo neutro, el intersticio de las imágenes. Sus figuras se delinean en la cotidianidad gris y en el anonimato. La ficción no pretende entonces hacer ver lo invisible sino en hacer ver “hasta qué punto es invisible la invisibilidad”, de allí que sea frecuente encontrar en los relatos de Blanchot lugares que no lo son, “lugares sin lugar”, como los umbrales, los espacios cerrados, prohibidos y sin embargo abiertos. Pero o solo la ficción de Blanchot está atravesada por esta exterioridad, también la novela y la crítica en él constituyen un “meticuloso relato de experiencias, de encuentros, de gestos improbables -lenguaje sobre el afuera de todo lenguaje, palabras sobre la vertiente invisible de las palabras; y meditación sobre aquello que del lenguaje existe de antemano, ha sido ya dicho, impreso, manifestado-, escucha no tanto de aquello que se escucha en su interior, cuanto del vacío que circula entre sus palabras, del murmullo que está continuamente deshaciéndolo, *discurso sobre el no-discurso de todo lenguaje, ficción del espacio invisible donde aparece.*” Ibid., p. 30-1. El subrayado es nuestro.

indestructible, desaparece. (...) *Que el hombre desaparezca no es nada, es solo un desastre a nuestra medida; el pensamiento puede soportarlo.*"¹¹⁸

Y esa misma desaparición es la que se constata en Pessoa:

No teniendo nada que hacer; ni que pensar en hacer, voy a poner en este papel la descripción de un ideal: apunte.
La sensibilidad de Mallarmé dentro del estilo de Vieira; soñar como Verlaine en el cuerpo de Horacio; ser Homero a la luz de la luna.
Sentirlo todo de todas las maneras; saber pensar con las emociones y sentir con el pensamiento (...) (fr.27, p.26)¹¹⁹

He creado en mí varias personalidades. Creo personalidades constantemente. Cada sueño mío es inmediatamente, en el modo de aparecer soñado, encarnado en otra persona, que pasa a soñarlo, y yo no. Para crear, me he destruido; tanto me he exteriorizado dentro de mí, que dentro de mí no existo sino exteriormente. Soy la escena viva por la que pasan varios actores representando varias piezas. (fr. 31, p.51)

Encontrar la personalidad en la pérdida de ella –la misma fe abona este sentido de destino. (fr.32, p.51)

Ahora, si la desaparición del hombre es un desastre a nuestra medida es quizá porque en alguna medida el desastre es también una liberación de lo dado, de lo fijo, de lo establecido, de lo escrito, de un destino: el desastre supone remoción y liberación de un espacio nuevo para la cultura, para el lenguaje. Que el hombre desaparezca significa también la remoción del sólido principio que la modernidad creyó tener fundado en la categoría de sujeto¹²⁰, en quien

¹¹⁸ Maurice Blanchot, "Reflexiones en torno al nihilismo", *El diálogo inconcluso*, p. 258-9. El subrayado es nuestro.

¹¹⁹ El padre Vieira del que se habla es el P. Antonio Vieira (1608) murió en el Brasil a fines del siglo XVII. Gran orador y autor del libro *Claves prophetarum*, que Pessoa usaba como en sus escritos sebastianistas, es decir, que hablan del "mito" portugués de esperar al Rey don Sebastián quien se perdió en sus correrías marítimas y nunca volvió a Portugal... Hasta hoy, se le sigue esperando. Lo importante empero, es la combinación heterogénea y, casi heterotemporal, que se pone como "ideal" Soares, en este fragmento.

¹²⁰ Tiene pertinencia volver a leer en esta dirección el texto de Heidegger, "La época de la imagen del mundo", donde explicita largamente las consecuencias del hecho consumado mundo devenido imagen y del hombre devenido esencialmente sujeto, "*subjecum dentro de lo ente*"; esta reducción del hombre a sujeto supone entre otras cosas caer en el "abuso del subjetivismo en sentido del individualismo". (*Caminos de bosque*, Madrid, Alianza editorial, 1998, p.76)Y es allí donde el hombre permanece como sujeto donde tiene sentido la lucha contra el individualismo en beneficio de la comunidad como meta de todo esfuerzo. Será en el apéndice 9 donde el autor advierte: "el hombre puede meditar previamente y concluir que el ser

depositaba el fundamento del pensar representativo. Entonces, la desaparición del hombre es la liberación de un espacio donde habrá de desplegarse un lenguaje que en estricto sentido no es de nadie -tal vez de ese pueblo por venir del cual nos hablaba Deleuze-. El desaparecer se entiende aquí como el dejar de aparecer, es tanto como lo que acontece con la categoría de autor, llamado a desaparecer de la obra, o devenido *función* autor -que a su vez es una de las especificaciones posibles de la función sujeto-, dirá Foucault. Que el hombre desaparezca supone el reconocimiento de la ausencia de fundamento, la desfundamentación que le concierne, la condición de arrojado en el puro existir sin privilegio alguno; en otras palabras, este dejar de aparecer impone también el deber de soportarse en la fragilidad, en la finitud.

“El hombre desaparece. Es una afirmación. Pero esa afirmación se desdobra inmediatamente en pregunta. ¿El hombre desaparece? Y lo que en él desaparece, la desaparición que en él lleva y que lo lleva, ¿acaso libera el saber, libera el lenguaje de las formas, de las estructuras o de las finalidades que definen el espacio de nuestra cultura?”¹²¹ El hombre, esa invención reciente, tiene como contrapunto la promesa del superhombre de Nietzsche, pues en ésta se halla implícita, según Foucault, la “inminencia de la muerte del hombre”, y ese futuro que es a la vez vendimiento y tarea, supone también el umbral a

sujeto de la humanidad nunca ha sido ni será jamás la única posibilidad que se abre a la esencia recién iniciada de la esencia del hombre histórico.” (p. 89. e.s.n.)

¹²¹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 260. Nietzsche precipita la respuesta a esta pregunta y a la vez se contiene, se queda en suspenso, y ello tiene que ver según Blanchot, con la ambigüedad filosófica de la expresión, así, cuando dice, “el hombre es algo que debe superarse”, o “Zaratustra tiene que superarse”, o el nihilismo ha de ser vencido por el nihilismo, Nietzsche autoriza de algún modo una lectura hegeliana de su Superhombre por ejemplo: el superhombre como el hombre en cuanto autosupresión, en cuanto autosuperación, el hombre como afirmación de su propia trascendencia. Pero, finalmente, los términos superación, creación, exigencia creadora no hablan más que de su desgaste. Pero, “si la idea de la superación – entendida ya sea en un sentido hegeliano, ya sea en un sentido nietzscheano: creación que no conserva sino que destruye- no puede bastarle a Nietzsche, si pensar no es solamente transpasar, si la afirmación del eterno retorno se comprende como el fracaso del rebasamiento, ¿acaso el habla fragmentaria que nos abre ante esta “perspectiva”, nos permite hablar en esa dirección? Quizá, pero de un modo inesperado. No es “la que anuncia la ronda por encima de cuanto estaba allí, allá y en otra parte”, no es anunciadora; en sí, no anuncia nada, no representa nada; no es ni profética ni escatológica. Cuando se enuncia ya todo ha sido anunciado, incluso la eterna repetición de lo único, la más vasta de las afirmaciones. El eterno retorno está pues

partir del cual “la filosofía contemporáneo pudo empezar a pensar de nuevo.” Es decir, “*actualmente sólo se puede pensar en el vacío del hombre desaparecido*. Pues este vacío no profundiza una carencia, no prescribe una laguna que hay que llenar. No es nada más y nada menos que el despliegue de un espacio en el que por fin es posible pensar de nuevo.”¹²² Este diálogo fascinante entre Blanchot y Foucault –tan fulgurante como el que éste último nos descubre entre un Nietzsche que pregunta quién habla, y un Mallarmé que responde, la palabra nos devela las coordenadas del Afuera, y del pensamiento que le corresponde, nos permite ver el entramado de posibilidades que trae consigo el tránsito hacia la exterioridad, o aquella hiancia donde adviene el ser del lenguaje en la medida en que desaparece el sujeto, el yo hablo. Es decir, que esta hiancia muestra la no coincidencia del ser del hombre con el ser del lenguaje, pues hay un agujero allí, un “hueco imborrable (justo en el que existimos y hablamos)”, que los hace inconciliables, no es posible pensarlos en simultáneo; una vez adviene el ser del lenguaje ha de ser remitida al “reino de las quimeras” toda antropología en la que se plantee el ser del lenguaje, toda visión del lenguaje que pretenda “reunir, manifestar y liberar el ser propio del hombre”. En el fondo, éste es otro modo de exponer aquella intraducibilidad que veíamos entre la interioridad y la exterioridad, o entre el tiempo y el espacio. De ahí, que no deje de ser llamativo un pensamiento como el de Heidegger, tan orientado a favor del tiempo y queriendo –paralelamente- internarse en el ser del lenguaje o en el lenguaje como la casa del ser; ¿está pensando acaso en el ser del lenguaje como una interioridad o como un privilegio más de la interioridad? No nos ocuparemos de esto, pero dejamos ahí la pregunta. Para Foucault por su parte es claro que “la única cosa que sabemos por el momento con toda certeza es que en la cultura occidental jamás han podido coexistir uno en otro el ser del hombre y el ser del lenguaje. Su incompatibilidad ha sido uno de los grandes fundamentos de nuestro pensamiento.”¹²³

vinculado con el habla del fragmento, el primero dice el tiempo como eterna repetición, y el segundo repite tal repetición quitándole toda eternidad.

¹²² Michel Foucault, “El hombre y sus dobles”, en: *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002, pp. 332-3. El subrayado es nuestro.

¹²³ *Ibíd.*, 329.

Por tanto, el ser del lenguaje, es decir, ese hueco imborrable donde existimos y hablamos, el vacío mismo dejado por el hombre-sujeto, es el espacio donde es posible pensar de nuevo. Pero, claro está, se trata aquí de un pensar *otro*, diverso al pensar de la interioridad, del tiempo, de la conciencia, de la metafísica, de los relatos; será más bien el pensar de la exterioridad, del espacio, de la imagen, del habla del fragmento, separada del discurso. Entonces, si no es un pensar representativo, será un pensar poético donde el espacio no es degradado en un concepto y *lo sentido* no es rebajado a *un Sentido*, ni lo desconocido en cuanto que desconocido es domesticado o conquistado. Al fin de cuentas, “escribir es olvidar. La literatura es la manera más agradable de ignorar la vida (...) Estimula la vida. Una novela es una historia de lo que nunca ha sido y un drama es una novela ofrecida sin narración. Un poema es la expresión de ideas o de sentimientos en un lenguaje que nadie emplea, puesto que nadie habla en verso.” (fr. 460, pp.352-53)

Para no concluir: El ser del lenguaje, la escritura sin sujeto

La emoción poética no es por tanto un sentimiento interior, una modificación subjetiva, sino un extraño afuera al que estamos arrojados en nosotros fuera de nosotros.

Maurice Blanchot, *El libro por venir*

Toda obra es tanto más perfecta cuanto menos importa su autor, como si estuviera al servicio de un orden anónimo.

Emmanuel Lévinas, *Sobre Maurice Blanchot*

Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda la vida. Pues la conclusión solo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso, que se siente así nuevamente devuelto a la vida. Para el genio, cualquier cesura, no menos que los duros reveses de la fortuna o el dulce sueño, se integran en la asidua laboriosidad de su taller, cuyo círculo mágico él delimita en el fragmento.

Walter Benjamin, *Dirección única*

Encuentro a veces en la confusión vacía de mis gavetas literarias, papeles escritos por mí hace diez años, hace quince años, hace quizás más años. Y muchos de ellos me parecen de un extraño; me desreconozco en ellos. Hubo quien los escribió, y fui yo. Los sentí yo, pero fue como en otra vida, de la que hubiese despertado como en un sueño ajeno.

Fernando Pessoa por Bernardo Soares *Libro del desasosiego* (frg. 18)

El juego caleidoscópico que produce la escritura fragmentaria –donde impera la afirmación del azar, la escritura sin discurso, el juego de lo neutro desconocido, de lo impensado– nos condujo hacia la tesis de Foucault-Blanchot sobre la desaparición del sujeto y el advenimiento del ser del lenguaje. Y por esta vía a la apertura o tránsito hacia la exterioridad, hacia el pensamiento del afuera, es decir, a la reconducción del pensamiento al lenguaje –de la interioridad a la exterioridad–, accedemos a un modo distinto de aproximación a la literatura y al lenguaje al margen de las potencias de la interioridad y las fortalezas del sujeto, del *yo* que habla. Pero nuestro punto de partida, o el calidoscopio, a partir del cual incursionamos en este ámbito fascinante, es, no se olvide, la condición fragmentaria del *Libro del desasosiego*, de Bernardo Soares; nos interesa el modo

como éste participa de la tradición tanto del fragmento como de la puesta en cuestión del libro mismo, de la obra, del autor, del acontecimiento de la escritura.¹²⁴ *Libro* que en sí mismo, como hemos visto, es un no-libro o un anti-libro o un libro ruinoso y siempre por venir, un libro cuyo desparramamiento en todo caso no nos deja indiferentes. En el concierto de la obra de Pessoa, este libro materializa la experiencia de la imposibilidad del libro, con la dimensión de desastre y destrucción que esto implica: “para crear me he destruido”, dice Soares. El *Libro* mismo es un solitario viaje, a través del “Bosque de los Pavores” o de la “Floresta de la enajenación” y en dirección hacia lo Desconocido; pero es un viaje sin sujeto, sin más viajero que el mero acto del escribir impasible pero implacablemente, sin remisión a ningún plan de obra, sin un relato o historia o tema en el cual se inserte “debidamente” cada pasaje, sin una cronología que ilumine a quienes todavía se sienten urgidos por saber cómo lo habría ordenado Pessoa, si por su propia cuenta lo hubiese dado al público. Entonces, si estos fragmentos son un viaje sin más viajero que el acto de escribir, estamos ante un borramiento del autor. Eso se deja ver desde el comienzo mismo cuando surge

¹²⁴ Este Libro es un entre, un intervalo, como seguramente lo pueden ser otros en el siglo XX, donde resuena con fuerza aquella experiencia inaugural de la literatura moderna, a saber, el capital y póstumo *Libro* de Mallarmé, constituido por palabras sueltas, aisladas, diminutas notas, claves indescifrables en hojas sueltas, conjunto heterogéneo para el cual no existe principio de ordenamiento, no se pliega a una lógica preestablecida, pues la advertencia última de Mallarmé exige quemar todo esto, reducir a cenizas aquél montón de papeles dibujados con palabras donde “no hay herencia literaria”, donde además “no se distingue nada en ellos”... Pero como los muertos son débiles, ese conjunto sobre el cual trabajara Mallarmé incansablemente, termina por aparecer “como la publicación más azarosa, compuesto de palabras fortuitas, dispersas aleatoriamente sobre hojas reunidas accidentalmente, el único libro esencial escrito como por sí mismo para domeñar el azar. Fracaso que no tiene siquiera el interés de ser el fracaso, de Mallarmé, puesto que es la obra ingenua de los editores póstumos, muy similares a los viajeros que de vez en cuando nos traen fragmentos del Arca de Noé o esquirlas de la piedra que representan a las Tablas de la Ley rotas por Moisés.” Este es el primer pensamiento que dicho libro póstumo suscita en Blanchot; el segundo es bien distinto, a saber, “que la publicación de estas páginas casi vacías y dibujadas con palabras, más que escritas, que nos hacen tocar el punto en el que la necesidad se toca con la imagen de la pura dispersión, quizá no habría disgustado a Mallarmé.” Maurice Blanchot, *EL libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, pp. 270-1, (n. 6). Pero lo que está puesto en acto en ese *Libro* que así aparece póstumamente es nada más y nada menos que el más radical planteamiento, o mejor dicho, el acontecer mismo de la profunda crisis de una época que tiene que ver con el hecho del lenguaje en su desnudez, con el hecho de que algo así como las letras existen y que nadie como Mallarmé se había planteado tal enigma. Y, también, nadie ha pensado como él que algo como la literatura existe, “y si se quiere, sola, al margen de todo.”

Teresa Rita Lopes, en *Pessoa por conhecer*, destaca la proximidad que hay entre el Mallarmé y el Libro y Pessoa/Soares y el *Libro del desasosiego*.

la idea del *Libro*, como lo anotamos al comienzo de este trabajo: por él desfilan como posibles autores, Pessoa mismo, Vicente Guedes, Bernardo Soares... hasta que parece permanecer este último quizá por descarte, quizá por poner allí un nombre en sí mismo cada vez más vacío, más gaseoso, hasta que lo percibimos como una leve sombra. Entonces la instancia del autor es lo que menos cuenta aquí, pues lo que resuena en ese viaje extraño es el murmullo entrecortado de palabras, fragmentos, páginas sueltas, trozos de papel destinados al *Libro*, que se amontonan azarosamente en un baúl de donde póstumamente serán extraídos para hacer con todo ello “por fin” *un libro*; pero este se resiste a todo principio de ordenamiento y aparece tal cual como está en el baúl: azarosamente y suplantando al autor. Lo que cuenta es este murmullo y los silencios, los casi abismos que hay de un pasaje a otro, y el efecto de expulsión y destitución del lector que en sí producen esos vacíos, lo expulsan de la unidad y el gran relato que no existen, y lo destituyen de su impostura de descifrador de enigmas o sentidos por descubrir que tampoco existen.

En esta escritura desastrada se sigue escuchando el rumor de la multiplicidad heteronímica en la cual, antes que ganar consistencia el autor, la pierde cada vez más, se difumina, es despedido o invitado a desaparecer; en su lugar queda el brillo de las palabras, de los pasajes de Soares –que en muchos casos tienen ante todo el carácter de poemas en prosa- pero paulatinamente, van quedando sólo las palabras, y Soares, si es que permanece, está allí como a punto de salir, como presencia fantasmal, como yo que se diluye irremisiblemente. Queda aquella escritura entrecortada, azarosa, que no avanza pero que tampoco se silencia ni concluye. La condición del *Libro*, su garante, es la disolución, la evanescencia de aquel ser sin cualidades, ni afanes, ni voz definida, ni preferencias, la esfumación de esa instancia cada vez más neutra, otra, nadie... La disolución de Soares y con él, irremediabilmente, la de Pessoa, hacen posible este *Libro* en cuanto que experiencia de la imposibilidad. A su vez, el mismo paradójico *Libro* es en buena medida la condición de posibilidad para que en ese otro escenario pessoano acontezca esa proliferación de voces, esa sinfonía, que

conocemos como *drama em gente* o mitología heteronímica. “Todo se me evapora. Mi vida entera, mis recuerdos, mi imaginación y lo que contiene, mi personalidad, todo se me evapora. Continuamente siento que he sido otro, que he sentido otro, que he pensado otro. Aquello a lo que asisto es un espectáculo con otro escenario. Y aquello a lo que asisto soy yo.” (fr., 18, p. 44)

¿Qué es entonces ese artefacto llamado libro al cual está vinculada la lectura? Es la pregunta que se hace Blanchot que no deja de tener importancia para pensar el *Libro del desasosiego*, pero que además tiene vigencia hoy, en la medida en que nuestras condiciones de legibilidad se acercan más al palimpsesto y al hipertexto, respondiendo al carácter fragmentario, evanescente y “sensacionista” de nuestra contemporaneidad. Pessoa de hecho, no es un autor del siglo XX tan sólo; también lo es de nuestro presente y de esa borrosa figura que llamamos futuro. Por eso, podemos decir que, “el libro es el libro. Por leer, por escribir, siempre ya escrito, siempre, ya transido, fatigado por la lectura. El libro crea la condición para toda posibilidad de lectura y escritura.”¹²⁵ Entonces, la locura o el *juego insensato de escribir*, de lo cual habla Mallarmé –donde el escribir mismo es la ociosidad de la escritura librada a lo imprevisible entre razón y falta de razón- remite a la relación que se funda en la producción del libro, a saber la relación entre el “escribir y la ausencia de obra.” Es decir, “escribir es producir la ausencia de obra (el desobrar, la ociosidad de la escritura).” El libro adviene entonces como el tránsito, el paso que va “de la escritura como operación a la escritura como ociosidad; paso que enseguida obstaculiza. Por el libro pasa la escritura, pero el libro no es aquello a lo que ella se destina (su destino) Por el libro pasa la escritura que se cumple y a la vez desaparece en él; sin embargo, no se escribe para el libro. *El libro es un ardid por el cual la escritura va hacia la ausencia de libro.*”¹²⁶ El libro es el medio a través del cual el lenguaje trabaja sobre sí mismo, toma conciencia de sí, es un señuelo mediante el cual se hace presente una ausencia. Es este quizá otro modo de

¹²⁵ Maurice Blanchot, “El insensato juego de escribir”, en: *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970, pp. 647-8

¹²⁶ Maurice Blanchot, “El insensato juego de escribir”, *op.cit.*, p. 649, e.s.n.

decir que la literatura tiene su espacio en la no coincidencia del ser del hombre con el ser del lenguaje, en la coincidencia -en la pura exterioridad- del lenguaje consigo mismo.

Ahora, la obra oscila entre el *libro* -medio del saber y momento evanescente del lenguaje- y el *Libro* -lo absoluto del libro-, pero también oscila entre la obra como presencia y la ausencia de obra; es decir que la obra siempre escapa, se sustrae al tiempo o introduce un desarreglo o trastorno en este. De tal modo, cabe preguntarse qué incita, qué obliga a escribir si justamente estamos ante la ausencia de obra, ante el trastorno del tiempo y del espacio mismo. En estas condiciones lo que no deja de incitar a escribir es el "*atractivo de la (pura) exterioridad*. Al escribir, siempre escribimos en nombre de la exterioridad de la escritura contra la exterioridad de la ley, y siempre la ley saca recursos de lo que se escribe."¹²⁷ Lo que incita a escribir es la atracción de la pura exterioridad, del afuera en el que consiste el lenguaje en tanto que espacio neutro donde el sujeto no es sino un pliegue gramatical. El ser del lenguaje se impone como visible desaparición, como presencia de una ausencia con la cual coincide la difuminación del que habla. "*El lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo ni la eternidad ni el hombre sino la forma siempre desecha del afuera*; sirve para comunicar, o mejor aún, deja ver en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte: su contacto de un instante mantenido en un espacio desmesurado."¹²⁸ El origen (siempre extrañado) y la muerte como dos modos radicales del afuera, de la extrañeza, sobre los cuales bascula el lenguaje. O, en palabras de Mallarmé -cuando constata que en efecto existen cosas como letras y con ellas existe una cosa como la literatura-, bien podemos decir que ésta no existe como una cosa o un ser cualquiera, es decir que si tiene lugar es como algo que "no tiene lugar." En la literatura, en ese no-lugar, el lenguaje se pone en evidencia, se materializa como en ninguna otra actividad humana, se realiza

¹²⁷ *Ibid.*, p. 650-1. Y la exterioridad de la ley es la ley del libro, el libro mismo, constituido por: un sistema de relaciones que ordena, una memoria que transmite, una escritura que se concentra en la sustancia de una huella que a su vez la lectura mira a la luz de un sentido, y un vacío que pertenece a una estructura en la cual se deja ajustar... eso es el libro, la ley del libro.

¹²⁸ Michel Foucault, *EL pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 2004, p.80.

totalmente, “es todo, y nada más siempre dispuesto a pasar de todo a nada. Pasaje esencial que pertenece a la esencia del lenguaje, porque precisamente *nada trabaja en las palabras* [*rien est au travail dans les mots*]. Las palabras tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto que desaparecidas (...) Pero al tener ese poder de hacer que las cosas se levanten del seno de su ausencia, tienen también el poder de desaparecer allí ellas mismas.”¹²⁹

Nada trabaja en las palabras. Escribir es atender a la pura exterioridad, al afuera. Cabe entonces la beckettiana advertencia: *qué importa quién habla, alguien a dicho qué importa quien habla*. Principio ético de la escritura contemporánea en la medida en que muestra bien cómo “la escritura de hoy se ha liberado de la expresión: no se refiere más que a sí misma, y sin embargo no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada. (...) no se trata de la sujeción [épinglage] de un sujeto en el lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer.”¹³⁰ En este sentido es insostenible además una teoría de la obra, y de ello es clara muestra la descomunal tarea que han llevado a cabo críticos y editores del póstumo *Libro del desasosiego*, en el cual se hallan alteradas las nociones clásicas de autor, obra, libro, y que es más bien la experiencia de la imposibilidad del libro mismo, pero aún así existe. Dada su condición fragmentaria, este libro es proliferación y promesa de otros libros posibles, es trabajo de la escritura sobre sí misma, y en esa misma medida, es el paulatino diluirse del *sí mismo* en función de un libro que no llega a ser; diremos que es proporcional la proliferación de la escritura, de los fragmentos, y la impotencia y disolución creciente de esa instancia confusa, medianera, semiheterónima, cuasi autor llamada Bernardo Soares, y con él se diluye también Pessoa mismo, quien termina marginándose del arca, del baúl donde yacen y proliferan los papeles-sensaciones, los fragmentos-poemas, las emociones-poéticas, los decires desasosegados... todos ellos destinados al *Libro*, así como están, en cascada, sin

¹²⁹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 37, e.s.n.

¹³⁰ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, *Entre filosofía y literatura*, Obras esenciales, vol. I, Barcelona, Paidós, 1999, p. 333. EL subrayado es nuestro.

una lógica que los ordene. Nada más refractario que esto a una teoría de la obra, nada más burlón y escurridizo ante los esfuerzos por lograr *la edición más adecuada*. Pero lo más paradójico y llamativo es que justamente por ser la imposibilidad materializada del libro, es al mismo tiempo donación y promesa de libros por venir. El *Libro* de Soares suscribe plenamente que “la palabra “obra” y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor.”¹³¹

Del autor se sustrae pues el carácter de fundamento originario, dador de sentido, deviniendo así *función autor*, función variable y compleja del discurso a la vez que constituye simplemente una de las especificaciones posibles de la función-sujeto. Es posible incluso imaginar una cultura sin función autor, donde todos los discursos circulen “en el anonimato de un murmullo”. De ese modo se silenciarían tanto las preguntas por quién habla y por su autenticidad y originalidad, como la pregunta por la profundidad de lo dicho; surgiendo en su lugar preguntas de otro carácter, sobre los modos y condiciones de existencia de un discurso dado y sobre los modos de apropiación del mismo, y siempre quedará, como un leve murmullo, la pregunta que lo neutraliza todo: “¿Qué importa quién habla?” Se esfuma pues el autor, y en eso que llamamos libro, en sus hojas a veces en blanco, a veces cubiertas de signos, en su materialidad, “lo que se recoge es algo así como el ser mismo de la literatura; literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio; *la literatura es un lenguaje transgresivo*, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. *En la literatura solo hay un sujeto que habla, habla uno solo, y es el libro (...)*”¹³²

Es decir, no existe ya el *quién* del acto de escribir, está de más, de sobra. No hay un *quien* porque es el lenguaje mismo el que habla, con lo cual el escribir

¹³¹ *Ibíd.*, p. 335

¹³² Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Piados, 1996, p. 80 El subrayado es nuestro.

fagocita, desecha, neutraliza, al escritor, a la vez que el lenguaje mismo se autodestruye. Decir que *nada trabaja en las palabras*, que no hay nada más que las palabras por sí solas, y nada en ellas, es reconocer el germen que hace de la literatura la más tenaz empresa de demolición de las categorías de autor, de estilo, de relato, de género, del libro como invocación de autoridad, y de la escritura como expresión de un sujeto fundador de sentido... La literatura existe en la medida en que ella misma echa a andar el dispositivo para que cosas como signos, palabras, letras, no dejen de circular; porque hay signos alrededor de la literatura, “porque ello habla”, es por lo que no cesa el habla del literato pese a no responder a la pregunta por el quién. Es porque existen signos por lo que la vida se literaturiza, por eso el mundo de la vida se enrarece, ingresa en un espacio inédito que no es en todo caso un lugar cualquiera, un espacio donde el lenguaje no se dirige a nadie, ni transporta sentidos ocultos; más aún, es un lenguaje que nadie habla, que en sí mismo se reconcentra y emana con todas las licencias y malabares, pero aún así, ejerce un fuerte poder de seducción, de diseminación y de dispersión. Esto hace que el ser del lenguaje más que hermenéutico, interpretable, sea hermético, críptico. El *Libro* de Soares es una expresión del modo como la circulación incesante de signos hace de la literatura un nuevo espacio que enrarece el mundo de la vida; es la expresión de que nada trabaja en las palabras y aún así, o por eso mismo, se despliegan potencias del afuera, de la sensibilidad en cuanto forma del afuera.

Hay días en que cada persona que encuentro y, aún más, las personas con las que convivo cotidianamente y a la fuerza, asumen el aspecto de símbolos y, aislados o juntándose, forman una escritura profética u oculta, descriptiva en sombras de mi vida. *La oficina se me vuelve una página con palabras de gente; la calle es un libro; las palabras cambiadas con los habituales, los desacostumbrados que encuentro, son decires para los que me falta el diccionario pero no del todo el entendimiento. Hablan, expresan, sin embargo, no es de ellos de quien hablan, ni es a ellos a quienes expresan; son palabras, lo he dicho, y no muestran, dejan transparecer.* (...) Llevo, solo por haber oído estas sombras de discurso humano que es, a fin de cuentas, todo aquello en se ocupan la mayoría de las vidas concientes, un tedio de asco, una angustia de exilio entre arañas y la conciencia súbita de mi encogimiento entre gente real (...) (fr. 47, p.63, e.s.n)

El lenguaje es pues cosa del espacio.¹³³ Que sea así es algo que se había olvidado o desestimado largamente por toda una veta del pensamiento en la cual el lenguaje, como logos, ha tenido como función preservar el tiempo, mantenerse en el tiempo, y si bien el lenguaje funciona como cadena hablada para decir el tiempo, sin embargo –y este es el principal olvido que también alcanza a Heidegger-, esta *función* del lenguaje no es el *ser* del lenguaje. Asumir las consecuencias de esta diferencia es todavía una tarea de todo pensamiento y todo lenguaje; es preciso hacerse cargo de que la función del lenguaje es ser tiempo, mientras que su ser es ser espacio. Más aún, es tarea todavía pendiente pensar la literatura como aquella relación “oscuramente visible, pero todavía no pensada, del lenguaje y del espacio.” La literatura es pues una joven invención que acontece paradójicamente en el corazón de un lenguaje que desde la aurora del pensamiento griego estaba consagrado al tiempo. Entonces, diremos con Foucault, que la literatura es la trasgresión de la milenaria dedicación y servidumbre del lenguaje con respecto al tiempo, transgresión que viene a encomendar el lenguaje al espacio; la literatura espacializa la duración, renuncia a la labor de narrar. La literatura es el lenguaje inmóvil, iluminado, fracturado que hoy se impone como algo que nos da que pensar, que constituye una tarea del pensar.

Pessoa está pues, en relación con la literatura, sin que ello lo defina a sí mismo. Es heredero de la ruptura inaugurada por Mallarmé, que en su momento señalara Maurice Blanchot. En efecto, Mallarmé, con su *Libro* pero, sobre todo, con “*Una tirada de dados jamás abolirá el azar*”, marca el porvenir del libro en el sentido de la mayor dispersión y de una tensión capaz de reunir la infinita diversidad. El *Libro* –ese fragmento de espacio siempre fácil de manejar pero siempre por pensar- se reúne en nombre de la dispersión, de la diáspora, siempre en movimiento y en el límite de lo disperso. Nadie como Mallarmé

encomienda el lenguaje al espacio, nadie como él reinterpreta el espacio literario con *una tirada de dados* y lo reinterpreta justo en la medida en que reconoce que la lengua es un sistema de “relaciones espaciales infinitamente complejas” que nada tiene que ver con el espacio geométrico ni con el espacio de la vida práctica, pues es ante todo un no-lugar. Por tanto,

...no creamos nada ni hablamos de un modo creativo nada más que cuando previamente nos hemos aproximado a un lugar de extrema suspensión en el que el lenguaje antes de ser palabras determinadas y expresadas, es el movimiento silencioso de las relaciones, es decir, “la escansión rítmica del ser”. Las palabras nunca están ahí salvo para designar la amplitud de sus relaciones: pues el espacio en el que se proyectan y que, apenas designado, se repliega y se recoge sobre sí mismo, no está en ningún lugar en el que está. El *espacio poético, fuente y “resultado” del lenguaje*, no es nunca al modo de una cosa, sino que siempre “*se espacia y se disemina*”.¹³⁴

Por eso, escribir no es perfeccionar el lenguaje para hacerlo más puro; escribir en el rotundo sentido de la palabra supone la “aproximación a ese punto donde nada se revela”, donde hablar no es más que la sombra de la palabra, lenguaje

¹³³ Como bien lo intuye Henri Bergson, aunque de ello extrae como consecuencia que es peor para el lenguaje ser cosa del espacio y no del tiempo, lo cual es una lamentable y errónea lectura a juicio de Foucault.

¹³⁴ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, p. 276, e.s.n. Blanchot recalca el modo como Heidegger se interesa por las palabras llamadas fundamentales consideradas aparte, concentradas en ellas, sin ocuparse de las “relaciones de las palabras y menos aún al espacio interior que suponen esas relaciones y cuyo movimiento originario es el único que hace posible el lenguaje como despliegue.” Id., nota 8. No es extraño entonces la distancia que hay de Heidegger a Blanchot cuando de la aproximación a la poesía se trata, tómese en consideración por ejemplo el modo como cada uno lee aquellos versos de Hölderlin que dicen: “...poéticamente habita el hombre” y “pero lo que permanece lo fundan los poetas” Blanchot los lee con la clave de Mallarmé, según la cual “lo que fundan los poetas, el espacio -abismo y fundamento de la palabra-, es lo que no permanece y la estancia auténtica no es el refugio donde el hombre se resguarda, sino que, debido a la perdición y a la sima, tiene que ver con el escollo y con esa ‘memorable crisis’ que es la única que permite alcanzar el vacío inestable, lugar en el que la tarea creativa comienza. (...) La poesía siempre inaugura *otra cosa*. Otra cosa que tiene que ver con lo irreal, más que con lo real; con el interregno y lo eterno, más que con el tiempo de nuestro mundo; y con la acción ilimitada más que con la acción que modifica la naturaleza.” (ibid., p. 279) De igual modo, en el *Espacio literario*, Blanchot lee la altura de Mallarmé, señalando que “*Quien profundiza el verso escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundizar el verso, no tiene la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo.*” (p. 32, e.s.n.)

que no es más que su imagen: lenguaje imaginario entonces o lenguaje de lo imaginario, “lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable”. Lenguaje que no es relato en el sentido de narración de cosas que suceden sino relato en cuanto que acontecimiento por venir, relato que escapa al tiempo cotidiano, al mundo de la verdad. Es decir, en la literatura el relato no es una “*narración del acontecimiento, sino ese acontecimiento mismo*, el aproximarse de ese acontecimiento, el lugar donde éste está llamado a producirse, acontecimiento todavía por venir, y gracias a cuya fuerza de atracción el relato puede esperar, él también, realizarse.”¹³⁵

El relato como acontecimiento por venir -como fuerza de atracción de lo imposible, de lo irrealizable - exige o se impone como la experiencia del ser del lenguaje y con ello la experiencia del fin del Hombre. Es en este sentido que la literatura moderna adquiere una nueva función que tiene que ver con poner de relieve el ser del lenguaje, más allá de la significación y el sentido; y esto da lugar a algo así como a una “lengua extranjera” dentro de la propia lengua, y de ello tenemos expresión en las construcciones atípicas, agramaticales, y en la sustracción de un lenguaje de la presencia donde se relatan cosas posibles. Es de algún modo el caso del *Libro* de Mallarmé, de las proliferaciones de Roussel, las respiraciones de Artaud, del *Libro* de Soares y la heteronimia de Pessoa, las derivaciones de Brisset. En el espacio literario no se cuanta nada que habría sucedido, el acontecimiento del cual parte la escritura literaria no es un hecho histórico consumado, verificable, “no tiene valor sino con relación a todos los movimientos de pensamiento y de lenguaje que puedan resultar de él y cuya figuración sensible ‘con retiradas, prolongamientos, huidas’ es como otro lenguaje que instituye el nuevo juego del espacio y del tiempo.”¹³⁶ Desde que la literatura recurre al *supongamos que..* “todo sucede resumidamente, en hipótesis, evitamos el relato”. Ahora, se pregunta Blanchot, “¿por qué evitamos el relato?” No sólo porque eliminamos el tiempo del relato; sino porque *en lugar de contar mostramos*.

¹³⁵ Maurice Blanchot, “El canto de las sirenas”, en: *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, p. 26-7.

Con el *Libro* de Soares estamos ante una de las más dramáticas expresiones del no-relato o del relato como acontecimiento por venir; más aún, el suyo es un libro de acontecimientos, es decir, cada fragmento puede ser leído como un relato, y de ese modo entramos en la vorágine de lo finito ilimitado, en la emancipación con respecto al espacio-tiempo cotidianos y con respecto a la verdad; este *Libro* es espacio que se abre en múltiples direcciones, donde se atomiza el ideal moderno del gran relato, la gran novela, el gran estilo. Pero justamente en la medida en que se abre dicho espacio el yo se atomiza, y esa es tal vez la consecuencia más radical que trae consigo el hecho de que el relato sea acontecimiento, o mejor, para que lo sea es preciso que el sujeto narrador se diluya, o sea que estamos ante un *relato/acontecimiento sin sujeto*. Esto nos sitúa en una distancia prudente de toda psicología, de todo psicoanálisis de la literatura, de toda consideración sobre la escritura como síntoma del sujeto (del inconsciente), y también lo sitúa por fuera de toda sociología del arte y la literatura, de toda antropologización de la literatura y de la escritura

Es en la medida que la literatura acontece sin sujeto que ella es en sí misma experiencia y esto implica que el pensamiento se ocupa del pensamiento, la escritura de la escritura, y con ello viene el abismo y el aturdimiento para el que escribe y para el que lee, pues esta literatura más que una reflexión *sobre* algo es el trabajo de llevar el lenguaje hasta los límites de lo (in)decible; es decir, que la literatura se las juega en el corazón de la angustia donde las categorías que le dan solidez y confianza a la cotidianidad se ponen en cuestión, dejan de ser lo que eran y el mundo se revela en su extrañeza, o mejor, el que escribe y el que lee están expulsados en un inevitable exilio. En otras palabras, que la literatura se las juegue en el corazón de la angustia quiere decir que su espacio es el “nada y en ninguna parte”, la desazón, y con ello, la ausencia de sujeto, pues este no admite el nada y el ninguna parte, por el contrario, pretende conjurarlos. La literatura como repliegue que no puede dar cuenta ni de sí misma, pues

¹³⁶ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, p. 281

simplemente está lanzada como acontecimiento que trastorna o trastoca el existir y el pensar. La literatura como el hueco donde pensamos y habitamos. Es decir, el relato como acontecimiento por venir disuelve las categorías de sujeto, de autor, e introduce la proliferación del lenguaje al infinito, es el reconocimiento del espacio como ser del lenguaje. Si el acontecimiento por excelencia es la muerte, entonces, el acontecimiento –siempre por venir– y si todo acontecimiento se dice en infinitivo, entonces, aquel siempre se pensará en neutro.

Pero además, la literatura se aloja en la pregunta “qué es la literatura”. Pregunta que además es muy reciente –mientras que la literatura no tiene edad puesto que su cronología es la del lenguaje humano–, y en sí misma esta pregunta, es la herencia que nos deja la obra de Mallarmé. Es decir que la literatura consiste en el vacío mismo de la pregunta, y de ningún modo en un lenguaje o texto hecho de palabras debidamente elegidas y dispuestas de tal manera que a través de ellas fluya algo inefable. La literatura está hecha, por el contrario, de algo no inefable, a lo cual Foucault denomina *fábula*,

...fábula de algo que está por decir y que se puede decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias al cual me parece que es posible un discurso sobre la literatura, un discurso que fuera algo distinto de las alusiones que nos han repicado en los oídos desde hace centenares de años, esas alusiones al silencio, al secreto, a lo indecible, a las modulaciones del corazón, finalmente a todos los prestigios de la individualidad, donde la crítica, hasta estos últimos tiempos, había arropado su inconsistencia.¹³⁷

Por tanto, la literatura y el libro no pueden ser a partir de entonces el producto del acto creador de un sujeto, ni la suplencia sintomática de éste; el libro –donde se atiende a la llamada del afuera, donde nada trabaja en las palabras– será más

¹³⁷ Michel Foucault, *Lenguaje y literatura*, p. 66, e.s.n. Ahora bien, para Blanchot, la experiencia de la literatura –en concordancia con el pensamiento del afuera del que nos habla Foucault–, es la “experiencia misma de la dispersión, es la aproximación a lo que escapa a la unidad,

bien liberación, donación, entrega, expulsión. “La obra implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, mediante el choque de sus desigualdades movilizadas.”¹³⁸ El autor desaparece entonces de la obra, aunque le pertenece y se consagra a ella, tiende a ella; sin embargo, a él “sólo le pertenece un libro, un montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo.” Es decir, que la obra no es un punto de autorrealización del autor sino más bien una experiencia de pérdida de sí, necesaria para que la obra sea, el autor se pierde de vista en la obra, y ésta a su vez se le impone como un vacío, como algo inconcluso que lo obliga a trabajar, sin dejar de aparecer siempre como interminable, cada vez más lejos de llegar a estar conuido: la obra se cierra sobre sí, ignora al autor, y se repliega “sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que *es*, y nada más. Esto se traduce señalando que el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla. Observación que tal vez haya que intervenir, porque, ¿el escritor no estaría muerto desde el momento en que la obra existe, como a veces se lo hace presentir la impresión de una *inacción extraña*?”¹³⁹ La inacción, el ocio, es decir, el *désœuvrement*, es el estado propio del autor que, pese a escribir la obra se halla excluido de ella, deviene no-autor. Pero, literalmente, también diremos *dés-œuvrer*, des-obrar, in-acción.

experiencia de lo que es sin sentido, sin acuerdo, sin derecho: el error y el afuera, lo incomprensible y lo irregular.” *El libro por venir*, p. 242.

¹³⁸ Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 313, citado por Blanchot, *El libro por venir*, p. 267, e.s.n. Mallarmé, de igual modo que Nietzsche están en el horizonte de la emancipación del lenguaje, del arte y la literatura huidos del autor y del sujeto; ambos sientan las bases para pensar de otro modo el lenguaje, para explorar en él las potencias del afuera, para verificar la despedida y la ausencia del sujeto y el autor como las fuertes categorías de antaño. Dice Nietzsche: “Crear significa expulsar algo fuera de nosotros, vaciarnos algo, empobrecernos algo, y hacernos más amantes. Cuando Dios creó el mundo, no era nada más que un concepto vacío: y amor a lo creado.” Y más adelante, en sentido próximo a lo anterior, dice: “La obra de arte, donde aparece sin artista, por ejemplo, como cuerpo, como organización (...) Hasta qué punto el artista no es más que un estadio preparatorio. ¿Qué significa el “sujeto”? /El mundo como obra de arte que se produce a sí misma. /¿Es el arte una consecuencia de la insatisfacción por la realidad? ¿O una expresión del reconocimiento por la felicidad gozada?” Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Tecnos/ Alianza editorial, Colección Neometrópolis, 2004, fragmentos 47 y.199.

¹³⁹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 17.

El desobramiento alude pues tanto a la inacción extraña del autor despedido de la obra y a la ociosidad de la escritura que produce así la ausencia de la obra, como al carácter propio y definitorio del tedio profundo, del gran *ennui*¹⁴⁰ – como lo vimos en la primera parte de nuestro trabajo–; es decir, que esta extraña condición constituye un cruce de caminos donde se anudan la desaparición del autor, la ausencia de la obra, y la condición del estar arrojado en el pleno absurdo, en el puro existir, en el *hay* levinasiano –que sería otro modo de aproximarse a la experiencia del desasosiego o tedio o aburrimiento profundo–, donde suspenden las causas necesarias, donde no hay vínculo posible a ningún objeto, donde se clausura todo privilegio subjetivo. Pero lo que más nos interesa de esta confluencia en torno al desobramiento es que en sí misma es un modo de dar cuenta de nuestro recorrido en este trabajo; bien podríamos decir, que el desobramiento es definitorio del afecto sin objeto, de la escritura fragmentaria, del desasosiego mismo en sentido pessoano-soariano. Decir desobramiento es decir también experiencia de la exterioridad, del afuera, de lo neutro desconocido, de la tonalidad afectiva del tedio. Es decir, que el desasosiego pessoano y su escritura son susceptibles de ser leídos con la clave del desobramiento. El de Soares es el *Libro* del desobramiento: investigación intermitente de cosas pequeñas, fútiles, inútiles, fragmentación insalvable es decir, antirelato, antinovela, libro de arena a la manera borgiana, libro del insomnio y los estados neutros de donde paradójicamente la escritura extrae brillo poético...

Entonces, si el escritor pertenece a la obra pero ella no le pertenece, es que de algún modo la obra es lo ilegible, para el autor es un “secreto, porque está separado de ella. Sin embargo, esa imposibilidad de leer no es un movimiento puramente negativo, sino más bien la única aproximación real que el autor puede tener con lo que llamamos obra. Allí donde todavía no hay más que un

¹⁴⁰ Gran *ennui* que en el ritual del dandi baudelairiano aparece como elemento central de su “proclamación casi autística de la voluntad de *estar de más*”. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Áncora editores, 1994, p.44

libro, el exabrupto *Noli me legere* hace surgir ya el horizonte de otro poder.”¹⁴¹ En la fórmula o punzante rechazo manifiesto como *Noli me legere* escuchamos también un murmullo bastante próximo a la fórmula de la potencia negativa del *preferiría no hacerlo*, de *Bartleby*, con la cual se trastorna el lenguaje, el espacio y la escritura misma; pero también es próxima esta expresión a la misma experiencia que reconoce Pessoa frente al *Libro del desasosiego* cuando pese a estar ocupado en él persistentemente, de él sólo obtiene fragmentos que se le escapan y que nunca logrará ordenar pues tampoco podría hacerlo, es algo que lo supera, frente a lo cual Pessoa/Soares yace en el desobramiento. En el *Noli me legere* resuena pues la afirmación pertinaz de que lo que está allí en la presencia global de un texto es justamente lo que se niega, o, en otras palabras, la obra es una presencia que se niega; con la autoridad de la indiferencia, esta fórmula “encarnada” en la obra excluye a aquel que tras haberla escrito aspira humildemente a hacerla suya, a recuperarla como algo nuevo mediante la lectura, pero la obra se pliega sobre sí y lo despide.

La imposibilidad de leer es el descubrimiento de que ahora, en el espacio abierto por la creación, ya no hay sitio para la creación, y que el escritor no tiene otra posibilidad que la de escribir siempre esa obra. Quien haya escrito la obra no puede vivir, permanecer, cerca de ella. Esta es la *decisión que lo despide, que lo aparta, que hace de él el sobreviviente, el inactivo, el desocupado, el inerte de quien no depende el arte*.¹⁴²

El *Noli me legere* es la consumación o el dictamen del desobramiento –pero también extrañamiento– en el cual se consume el autor por haber hecho posible la obra en cuanto que ausencia. En este punto, el escritor vuelve a encontrarse como al comienzo de su tarea: en la “intimidad errante del afuera donde no

¹⁴¹ *Ibíd.*, pp. 17-8. *Noli me legere*, curiosa paráfrasis del *Noli me tangere*, con el cual se dirige Jesús resucitado al desterrado y suplicante amor de María Magdalena: *no me toques, sígueme*. Escena en torno a la cual tenemos toda una iconografía por cuenta de Correggio, Giotto, Brueghel el joven, Fra Angelico, Mantegna, Tiziano, Pontormo... Pero también en la literatura retorna esta escena, por ejemplo, en *El amor de María Magdalena*, de Rilke, donde se recrea bellamente la ambigüedad y la reciprocidad de este rechazo que invita, de la atracción que huye, del gesto que invita y posee rechazando. Blanchot por su parte, con su *noli me legere* recrea también la ambigua relación obra-autor, pues debiéndose él a ella, ésta lo interpela e impugna, confinándolo a la paradójica situación de “no me leas, no dejes de escribirme...”

¹⁴² *Ibíd.*, p. 18, e.s.n.

pudo instalarse”, en un destiempo frente a la obra, siempre recomenzando, siempre en la vorágine de la repetición, de la reelaboración, volviendo a decir lo ya dicho aunque siempre de otro modo. Es decir que el escribir supone descubrir lo interminable, lo incesante, lo que no deja de hablar cuando ya todo ha sido dicho. Pero ello no significa que el escritor avance así hacia un mundo más justificado y mejor ordenado; *“lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie. El “Él” que se sustituye al “Yo”, esa es la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra. (...) Él es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro...”*¹⁴³

Pessoa/Soares se nos revela como un sujeto autor cada vez más tenue, relevado una y otra vez por la página escrita: ésta se impone y cobra vida por sí misma, y quien la haya escrito apenas alcanza a extrañarse ante los papeles escritos hace mucho o poco tiempo: *“Me desreconozco en ellos. Hubo quien lo escribió y fui yo. Los sentí yo, pero fue como en otra vida, de la que hubiese despertado como de un sueño ajeno.”* Es así como la escritura, las páginas antiguas que reposan en las gavetas, le devuelven a este *obrero de las palabras* el espanto, la sensación de laberinto y extravío de sí, el autoexilio que lo define. *“Devaneo con el pensamiento y estoy seguro de que esto que escribo ya lo he escrito. Lo recuerdo. Y pregunto al que en mí presume de ser si no habrá en el platonismo de las sensaciones otra anamnesis más inclinada, otro recuerdo de una vida anterior que apenas sea esta vida. /Dios mío, Dios mío, ¿a quién asisto? ¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? ¿Qué es este intervalo que hay en mí y mí?”* (fr. 18, pp.44-45)

En el escritor habla un él, un poder neutro, impersonal y sin destino que socava el *sí mismo*, exterioridad que ejerce un violento atractivo sobre el escribir pese a que todo ha sido dicho. El escribir se traduce en exilio, en desprendimiento del sí mismo, en expulsión de la obra, en advenimiento de un *él* anónimo. La literatura, en este sentido será “el espacio de lo extraño, de lo extranjero”, un

¹⁴³ *Íbid.*, p. 22.

campo de fuerza anónimo donde el ser aparece desapareciendo y se afirma sustrayéndose. La obra entonces no es pues el resguardo del autor, no es el lugar seguro donde se protege de las dificultades de la vida. Quizá el “escritor se cree protegido del mundo pero es para exponerse a una amenaza mucho más grande y más amenazante que le viene de fuera, el hecho de que se mantiene afuera.” Pero no debe defenderse de esa amenaza, sino entregarse a ella: “la obra exige eso, que el hombre que escribe se sacrifique por la obra, se convierta en otro, no ya otro distinto del ser vivo que era (...), sino más bien en nadie, en el lugar vacío y animado en el que resuena la exigencia de la obra.”¹⁴⁴

Pero ¿cómo concluir algo en torno a *El afecto sin objeto y la escritura fragmentaria; una lectura del desasosiego pessoano*? Se verá que lo antes dicho en este último apartado se contrapone a la idea de concluir, pues no es posible un cierre cuando de lo que se tratado a través de estas páginas tiene que ver con lo neutro de la escritura y el modo como el fragmento es la forma que se corresponde con ello; con el lenguaje del afuera en sentido foucaultiano, es decir, con el advenimiento del espacio como ser del lenguaje allí donde el sujeto (el yo hablo, el portavoz del lenguaje y el sentido, el autor que hace las veces de fundamento y garante del discurso...) desaparece, incursionando luego un *él* neutro, otro, desconocido. Aquí nos remitimos al espacio en cuanto que ser del lenguaje, es decir, a la no coincidencia del ser del lenguaje ni con el sujeto ni con el objeto. Nos preguntamos si acaso otra forma de decir esto es el retorno del lenguaje a su prístina condición melancólica.

Nos preguntamos si esta que también podemos llamar literatura del desencanto -literatura en todo caso que, como la del gran *ennui*, anuncia el desastre desde la segunda mitad del siglo XIX y literatura que ya en el desastre y justo después de éste-, adopta paulatinamente rasgos o retorna a unos rasgos originarios del lenguaje mismo: el carácter neutro, el extrañamiento, la fragmentación, el rechazo del relato, el despliegue de la ausencia de significación... Rasgos que en

¹⁴⁴ Maurice Blanchot, *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, pp253-4.

todo caso, no son aditamentos sino que pertenecen al lenguaje mismo. Nos preguntamos, decíamos, si todo esto que para decirlo con Foucault se denomina como retorno del ser del lenguaje, no supondría también retorno del lenguaje a su prístina melancolía, es decir, ¿en qué medida, decir retorno del ser del lenguaje no es también lo mismo que retorno de la melancolía del lenguaje?. ¿No serían acaso expresión de esa repristinación del lenguaje autores y textos como *Memorias del subsuelo*, de Mijail Dostoievski, *El hombre sin atributos* de Musil, *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector; *El innombrable* de Samuel Beckett, el *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa por Bernardo Soares Kafka por definición, *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato? En caso de afirmarnos en esto hemos de asumir que la condición melancólica no es tanto un estado psicológico cuanto un tono o tonalidad inherente al lenguaje; es en este sentido que nos interesa, es así como la hemos registramos a lo largo de estas páginas. La escritura es melancólica, es la formulación de la melancolía. Más aún, quizá el, *yo hablo* ha sido y es una defensa que protege contra la proximidad de esa condición melancólica

Bibliografía

- ❖ Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2001.
- ❖ _____, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- ❖ Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía, (Problema XXX, I)*, Introducción de Jackie Pigeaud, Barcelona, Sirmio Quaderns crema, 1996.
- ❖ AA.VV., *Actas VI Congreso Internacional de estudos pessoanos*, Lisboa, Fundación Eng. Antonio de Almeida, 2000.
- ❖ Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Cuadernos crema, 1994.
- ❖ Bartra, Roger, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- ❖ _____, *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- ❖ Baudelaire, Charles, *Mi corazón al desnudo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.
- ❖ _____, *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Áncora editores, 1995.
- ❖ Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- ❖ _____, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Ediciones península, 1988.
- ❖ _____, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988.
- ❖ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Editorial Paidós, 1992.
- ❖ _____, *El libro por venir*, Madrid, Editorial Trotta, 2005.
- ❖ _____, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.

- ❖ _____, "Sobre la angustia en el lenguaje", *Falsos pasos*, Valencia, Pre-textos, 1977.
- ❖ _____, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros, 1999
- ❖ _____, "Lo extraño y lo extranjero", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 49, Barcelona, 2001.
- ❖ _____, "Nietzsche y la escritura fragmentaria", <http://www.nietzscheana.com.ar/blanchot.htm>. 18 pág.
- ❖ _____, *El último hombre*, Madrid, Arena Libros, 2001.
- ❖ Bodei, Remo, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Madrid, Visor, 1990.
- ❖ Bolaños, María, *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.
- ❖ Borges, Jorge Luis, « El libro de arena », *Obras completas 1975 - 1985*, Barcelona, Emecé editorial, 1989.
- ❖ Bréchon, Robert, *Extraño extranjero. Biografía de Fernando Pessoa*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- ❖ Burton, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Asociación española de Neuropsiquiatría, 1998.
- ❖ Cacciari, Massimo, *Crisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, México, Siglo XXI, 1982.
- ❖ Camus, Albert, *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza Editorial, 2003
- ❖ Casals, Josep, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003.
- ❖ Castro, Fernando, *El texto íntimo. Rilke, Kafka, Pessoa*, Madrid, Tecnos, 1993.
- ❖ _____, *Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio*, Madrid, Julio Ollero Editores, 1992.
- ❖ Clair, Jean, *Malinconia*, Madrid, Visor, 1989.
- ❖ _____, et.al. *Mélancolie: génie et folie en Occident*. Paris, Gallimard, 2005

- ❖ Colangelo, Carmelo, *Limite e melancolia; Kant, Heidegger, Blanchot, Nopoli*, Loffredo, stampa, 1998
- ❖ Cragolini, Mónica, *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003
- ❖ Crespo, Ángel, *La vida plural de Fernando Pessoa*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- ❖ _____, *Estudios sobre Fernando Pessoa*, Barcelona, Bruguera, 1984.
- ❖ Cuesta Abad, José Manuel, *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*, Madrid, Akal Ediciones, 2001.
- ❖ Deleuze, Gilles, "Bartleby o la fórmula" y "La literatura y la vida", *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- ❖ _____, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.
- ❖ _____, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- ❖ _____, *Francis Bacos; lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002
- ❖ _____ y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- ❖ De Man, Paul, *Visión y ceguera, (Heidegger y Hölderlin)*, Universidad de Puerto Rico, 1989.
- ❖ _____, *El concepto de ironía*, Valencia, Eutopias, 2ª Época, Ediciones episteme, Vol. 141, 1996.
- ❖ _____, "La autobiografía como desfiguración", En, *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid, Akal, 2006. Eds. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan.
- ❖ Derrida, Jacques, "Firma, acontecimiento, contexto", *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- ❖ Dostoievski, F. M., *Memorias del subsuelo*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- ❖ Duque, Félix, "Los humores de Heidegger. Teoría de las tonalidades afectivas", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 49, Barcelona,

2001.

- ❖ Fédida, Pierre, *L'absence*, París, Gallimard, 1978.
- ❖ Freud, Sigmund, "Lo ominoso", *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979. Vol. XIX. Ed. James Strachey.*
- ❖ _____, "El malestar en la cultura" (1929), vol. XXI.
- ❖ _____, El porvenir de una ilusión (1927), vol. XXI
- ❖ _____, "Duelo y melancolía" (1915), vol. XIV.
- ❖ _____, "Inhibición, síntoma y angustia" (1926) vol. XX.
- ❖ _____, "Manuscrito G: Melancolía", vol. I
- ❖ _____, "De guerra y muerte. Temas de actualidad. I. La desilusión provocada por la guerra" (1915) vol XIV
- ❖ _____, "La transitoriedad" (1916), vol XIV
- ❖ Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- ❖ _____, "¿Qué es un autor?" y "El lenguaje del espacio", *Entre filosofía y literatura*, Obras esenciales, vol. I, Barcelona, Paidós, 1999.
- ❖ _____, "El hombre y sus dobles", *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 199...
- ❖ _____, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- ❖ Gabilondo, Ángel, *Menos que palabras*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- ❖ Gadamer, Hans Georg, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- ❖ _____, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.
- ❖ _____, "Platon y los poetas", *Estudios de filosofía*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1991.
- ❖ Gil, José, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987.

* Todas las referencias de Freud fueron tomadas de las *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979. Ed. James Strachey.

- ❖ _____, *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa, Rêlogio d'Água Editores, 1999
- ❖ Givone, Sergio, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Madrid, Visor, 1991.
- ❖ Gottfried, Benn, *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-textos, 1999
- ❖ Goldmann, Lucien, *El hombre y lo absoluto. EL Dios oculto*, Barcelona, Ediciones Península, 1985.
- ❖ Heidegger, Martin, *Introducción a la filosofía.*, Valencia, Frónesis Cátedra, Universitat de Valencia, 1999.
- ❖ _____, *Serenidad*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.
- ❖ _____, "¿Qué quiere decir pensar?", "Ciencia y meditación", "Construir, habitar, pensar", «...poéticamente habita el hombre», *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- ❖ _____, "La época de la imagen del mundo", *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- ❖ _____, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1987.
- ❖ _____, *Ser y tiempo* (1927), Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- ❖ _____, *Nietzsche I*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000.
- ❖ _____, *Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde, finitude, solitude*, Paris, Gallimard, 1992. (*Die grundbegriffe der metaphysik. Welt-endlichkeit- Einsamkeit*, (1929-1930), Frankfurt, Klostermann, 1983.)
- ❖ _____, "¿Qué es metafísica" (1929), *Hitos*, Madrid, Alianza editorial, 2000.
- ❖ Herrera, Isidro, *La experiencia de la ausencia: Maurice Blanchot*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- ❖ Hölderlin, Friedrich, "El devenir en el perecer", *Ensayos*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2001.
- ❖ Hopenhayn, Martín, *Después del nihilismo, de Nietzsche a Foucault*, Santiago

de Chile, Editorial Andrés Bello, 1997.

- ❖ Hoppenot, Eric "Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria. El tiempo de la ausencia de tiempo"
<http://perso.wanadoo.es/juangregorio/invitados/Hopennot/hop1.htm>,
2002
- ❖ Huxley, Aldous, "Acidia", en "Al margen", *Obras completas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1963.
- ❖ Kafka, Franz, *La condena*, Madrid, Alianza editorial, 1974.
- ❖ Jakobson, Roman, "Los oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa", *Ensayos poéticos*, Madrid, Fondo de cultura económico, 1977.
- ❖ Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982.
- ❖ _____, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Madrid, Taurus, 1989
- ❖ Kant, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza editorial, 1997.
- ❖ Kierkegaard, Søren, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía. (Escritos: vol.I)*, Madrid, Editorial Trotta, 2000.
- ❖ _____, *De la tragedia*, Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2004.
- ❖ Klossowski, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- ❖ _____, *Tan funesto deseo*, Madrid, Taurus, 1980
- ❖ Kristeva, Julia, *Sol negro, depresión y melancolía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997.
- ❖ Lambotte, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984
- ❖ Lanceros, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- ❖ Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico", En, *Anthropos, Suplementos*, N° 29, 1991.
- ❖ Levinas, Emmanuel, *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Trotta, 2000

- ❖ _____, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993
- ❖ Lind, Georg Rudolf, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Impresa Nacional-Casa da moeda, 19891.
- ❖ Lispector, Clarice, *La pasión según G.H.* Barcelona, Muchnik, 2001
- ❖ Lopes, Teresa Rita, *Pessoa por conhecer. Roteiro para una expedição*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990. (vol. I)
- ❖ Lourenço, Eduardo, *Fernando rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa de la moneda, 1986.
- ❖ _____, *O laberinto da saudade. Psicanálise mitica do destino português*, Lisboa, Publicaciones Dom Quixote, 1992.
- ❖ _____, *Portugal como destino. Mitología da saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999.
- ❖ _____, *Fernando Pessoa revisitado. Leitura estruturante do drama em gente*, Lisboa, Moraes Editores, 1981.
- ❖ _____, *Poesía e metafísica. Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa, Sá da Costa Editores, 1983.
- ❖ _____, "Pessoa o los tres viajes" *Revista de occidente*, N° 94, Madrid, marzo 1989.
- ❖ _____, *O Lugar do anjo. Ensayos pessoanos*, Lisboa, Gradiva, 2004.
- ❖ Löwith, Karl, *El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo XX*, Barcelona, Herder, 1998.
- ❖ Lynch, Enrique, *Dionisos dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Destino, 1993.
- ❖ Magris, Claudio, *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Ediciones península, 1993.
- ❖ Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, Biblioteca clásica Gredos, 1990.
- ❖ Melville, Herman, *Preferiría no hacerlo, Bartleby el escribiente*. Seguido de tres ensayos sobre *Bartleby* de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos,

- ❖ Molina, César Antonio, *Sobre el iberismo y otros escritos sobre literatura portuguesa*, Madrid, Akal, 1990.
- ❖ Montaigne, Michel, *Ensayos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.
- ❖ Muschg, Walter, *Historia de la literatura trágica*, Fondo de Cultura Económica, 1965
- ❖ Musil, Robert, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 2000
- ❖ Musset, Alfred, *Confesión del hijo de un siglo*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- ❖ Negreiros, José Almada, “Modernismo”, “Orpheu”, *Obras completas. Vol. VI. Textos de intervenção*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1993.
- ❖ Nietzsche, Friedrich, *Humano demasiado humano*, Madrid, Akal, 2001.
- ❖ _____, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza editorial, 1980.
- ❖ _____, *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza editorial, 1979.
- ❖ _____, *Ecce homo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001
- ❖ _____, *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- ❖ _____, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Técnos, 2004.
- ❖ _____, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Colección Neometrópolis, Tecnos/ Alianza editorial, 2004.
- ❖ Panofsky, Erwin, Raymond Klibansky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- ❖ Pardo, José Luis, *Fragmentos de un libro anterior, “La intimidad de nadie”*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004.
- ❖ _____, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992.
- ❖ _____, *Sobre los espacios. Pintar, pensar, escribir*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- ❖ Pellion, Frédérick, *Melancolía y verdad*, Buenos Aires, Manantial, 2003.
- ❖ Perrone-Mosés, Leyla, *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*, São Paulo,

Martins Fonte Editora, 1982.

- ❖ Pessoa, Fernando, *Livro do desassossego* por Bernardo Soares, Lisboa, Ática, 1982, Prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho. (Ed. Esp. *Libro del desasosiego*, Seix Barral, Barcelona, 1996.)
- ❖ Pessoa, Fernando, *Livro do desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003 (Edição Richard Zenith)
- ❖ _____, *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza tres, 1985.
- ❖ _____, *Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*, Barcelona, El Acantilado, 2003.
- ❖ _____, *Poesía completa* (Edición bilingüe), 2 vols. Barcelona, Ediciones 29, 1990.
- ❖ _____, *Máscaras y paradojas*, Barcelona, Edhasa, 1996.
- ❖ _____, *Un corazón de nadie. Antología poética 1913-1935*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001.
- ❖ _____, *Ricardo Reis. Prosa*, Editado por Assirio & Alvim, Lisboa, 2003.
- ❖ _____, *A educação do estóico*, Editado por Assirio & Alvim, Lisboa, 1999.
- ❖ _____, *Antínoo*, Jerez, Arenal, 1985.
- ❖ _____, *Fausto. Tragedia subjetiva*, Texto establecido y organizado por Teresa Sobral Cunha, Traducción y prólogo de Ángel Crespo, Madrid, Tecnos, 1989.
- ❖ _____, *Teoría poética*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985
- ❖ Prado Coelho, Eduardo, *A mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.
- ❖ Rella, Franco, *El silencio y las palabras, el pensamiento en tiempos de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992.

- ❖ Rodríguez Suárez, *Sentido y ser en Heidegger, una aproximación al problema del lenguaje*, Zaragoza, Prensa universitaria de Zaragoza, 2004
- ❖ Romero de Solís, Diego, *Enoc; sobre las raíces filosóficas de la poesía contemporánea*. Madrid, Akal, 2000.
- ❖ Rosset, Clément, *La lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*, Barcelona, Barral, 1976.
- ❖ _____, *La anti-naturaleza, Elementos para una filosofía trágica*, Madrid, Taurus, 1974.
- ❖ _____, *Escritos sobre Schopenhauer*, Valencia, Pre-Textos, 20001.
- ❖ Ruiz de Samaniego, *Blanchot. Una estética de lo neutro*, Vigo, Universidad de Vigo, 1999.
- ❖ Sena, Jorge de, *Fernando Pessoa & Ca heteronímica*, Lisboa, Edições 70, 1982
- ❖ Séneca, "Sobre el ocio", "Sobre la tranquilidad del espíritu", "Sobre la brevedad de la vida", *Diálogos*, Madrid, Biblioteca clásica Gredos, 2000.
- ❖ _____, *Epístolas morales a Lucilio*, Madrid, Biblioteca clásica Gredos, 1997.
- ❖ Schoentjes, Pierre, *Poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003.
- ❖ Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2005.
- ❖ Sloterdijk, Peter, *El pensador en escena. El materialismo en escena*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- ❖ Steiner, George, *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1992.
- ❖ _____, *Lenguaje y silencio. Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1982.
- ❖ Starobinski, Jean, "Ironie e melancolie I, Le théâtre de Carlo Gozzi", *Critique*, 227, 1966.
- ❖ _____, "Ironie e melancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard", *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Florencia, 1967.

- ❖ Tabucchi, Antonio, *Un baúl lleno de gente; escritos sobre Pessoa*. Madrid, Huerga y Fierro, 1997
- ❖ Trías, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.
- ❖ Tubert, Silvia, *Malestar en la palabra. El pensamiento crítico de Freud y la Viena de su tiempo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- ❖ Veyne, Paul, *Seneca y el estoicismo*, México, Fondo de cultura económico, 1995.
- ❖ Wenders, Win, “El estado de las cosas”, Trad. Cast. *Medios revueltos*, nº 1.

**TABLA DE CORRESPONDENCIAS ENTRE LA EDICIÓN ESPAÑOLA DE 1984
Y LA EDICIÓN PORTUGUESA DE 1998***

Edición Española	Edición Portuguesa
25	262
201	¿?
2	1
83	¿?
4	306
6	18
8	9
178	100
390	350
330	413
185	399 -dif.-
94	31
139	42
Cenotafio	Cenotáfio, p.423
147	204
53	171
60	481
122	460
165	41
15	417
63	126
81	¿?
155	298
78	7
427	249
228	208
326	35
367	454
437	160
325 Sentimiento Apocalíptico	Sentimento Apocalíptico, p. 474
333	92
337	464
378	232
239	113
368	273

* Los que al frente aparecen con signos de interrogación, no fue posible ubicar su correspondencia

327	61
324 Int[ervalo] Dol[oroso]	412 Intervalo doloroso
307	45
288	¿?
151	78
284 Milímetros (Sensaciones de cosas mínimas)	Milímetros (sensações de coisas mínimas), p.451
167	445
287	263
314	381
244	¿?
311	426
173	225
105	385
454	430
115	¿?
449 Manera de bien soñar	Maneira de bem sonhar, p.440
451	315
467	289
188	39
438	166
250	¿?
8, En la floresta de la imaginación	Na floresta da alheamiento
476	463
135	317
338	13
Peristilo, p.365	Peristilo, p.471
286	169
285	14
475	27
359	411
360	405
182	¿?
12	259
80	¿?
30, Apéndice, Viaje nunca hecho, p.393	Viagem nunca feita, p.480
260	442
273, Educación sentimental	Educação sentimental, p.433
175	181
17	170
270	388
133	46
459	260
193, Estética del artificio	114, Estética do artifício

27	131
29	157
453	85
31	$\zeta^?$
32	$\zeta^?$
460	116
18	213
47	312